# Richard Wagner
## l'opéra de la fin du monde

PHILIPPE GODEFROID

Alors le nain Regin raconta ceci : « Mon père s'appelait Hreidmar. Son fils aîné s'appelait Fafnir, le second Otr. J'étais le troisième.

Je savais travailler le fer, l'argent et l'or. Mon frère Otr était chasseur. Il lui arrivait souvent de prendre la forme d'une loutre.

Un jour, trois dieux qui voyageaient de par le monde, Odin, Hoenir et Loki, aperçurent la loutre. Loki la tua d'un coup de pierre. Mon père, mon frère et moi les fîmes prisonniers.

Il fut convenu qu'ils ne recouvreraient leur liberté que s'ils remplissaient d'or la peau de la loutre. Loki, le dieu rusé, fut chargé de trouver l'or. Il se rendit à la cascade où séjournait le nain Andvari, le captura et exigea une rançon. Le nain conduisit le dieu dans une caverne toute pleine d'or. Il donna ces richesses à Loki, voulant seulement garder un petit anneau qui avait le pouvoir de lui en procurer d'autres.

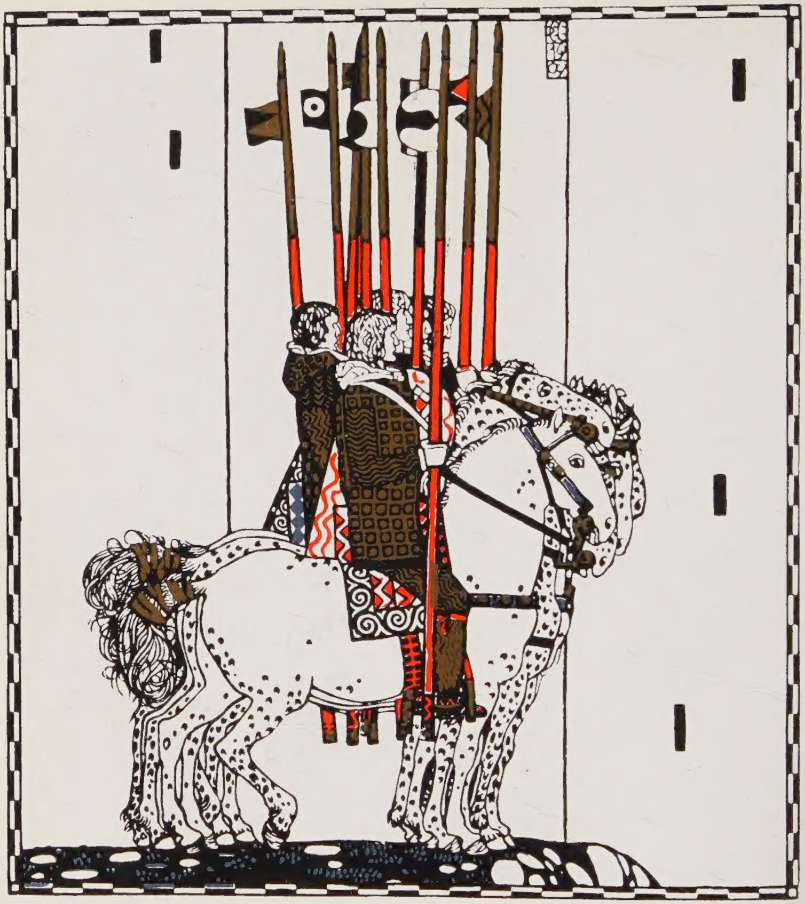
Mais le dieu rapace s'empara aussi de l'anneau. Alors Andvari lança une terrible malédiction : « Cet or, s'écria-t-il, causera la mort de deux frères et mettra aux prises des chefs illustres. De ce bien qui m'est enlevé, personne ne tirera profit. »

Quand Loki fut revenu chez Hreidmar, les dieux remplirent d'or la peau de la loutre. Mais un poil de sa barbiche demeurait visible, et Odin dut céder l'anneau.

Fafnir et moi, nous demandâmes à notre père la part qui nous revenait de la rançon.

Comme il nous la refusa, Fafnir le transperça d'un coup d'épée pendant son sommeil et, gardant tout le trésor pour lui, se retira en un lieu appelé Gnitaheide, où il se changea en dragon. Siegfried et Regin montèrent à la lande appelée Gnitaheide.

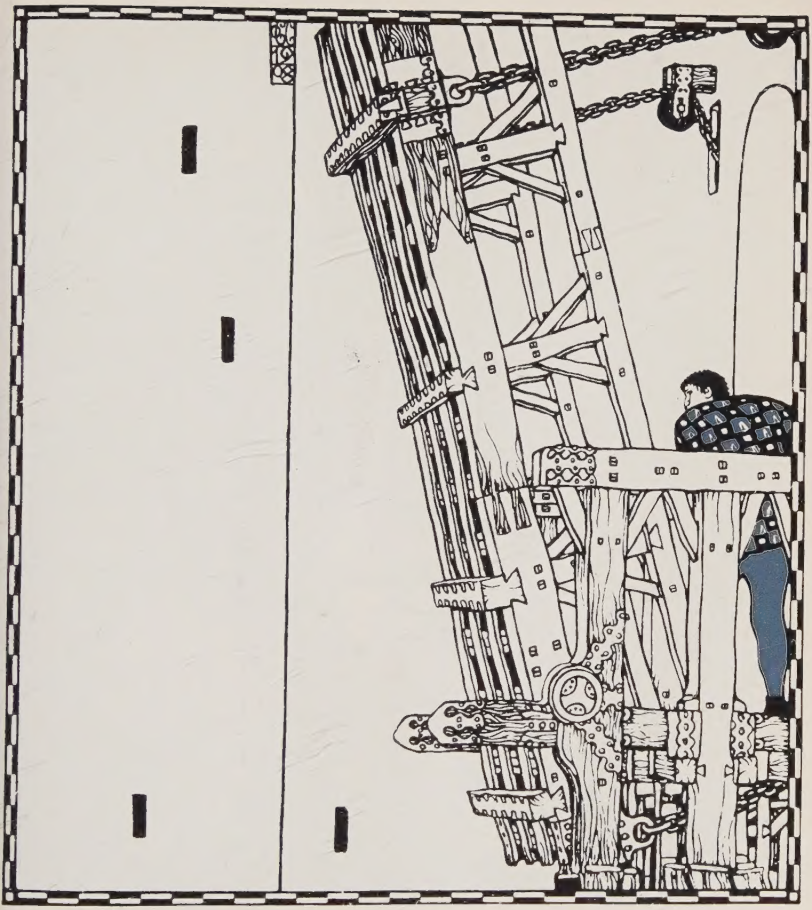
Le dragon sortit de la caverne pour boire.



Siegfried lui plongea son épée dans le cœur. Fafnir lui dit : « Compagnon ! De quelle race es-tu ?

– Je m'appelle Siegfried, répondit le héros, et mon père était le roi Siegmund.

– Pourquoi, demanda Fafnir, t'es-tu laissé entraîner à m'ôter la vie ?



– Parce que mon humeur m'y a poussé, répondit le héros.

– Laisse-moi te donner un conseil, continua Fafnir. Monte sur ton cheval et éloigne-toi d'ici. L'or et l'anneau seront ta perte. »

Or voici qu'à peine la lèvre de Siegfried eut goûté le sang de Fafnir qu'il comprit le langage

de deux mésanges : « Regin songe à trahir Siegfried, disait l'une.
– Que Siegfried lui coupe la tête, disait l'autre.
– Alors il possèdera seul l'or sur lequel Fafnir était vautré », reprit la première. Siegfried suivit leur sage conseil.
De nouveau, Siegfried entendit ce que disaient les mésanges :
« Une salle se dresse au sommet de Hinderfiall, entièrement entourée

de flammes. Et là gît endormie une vierge guerrière, que jadis Odin piqua au doigt avec l'épine du sommeil. »

Elle raconta qu'elle était une walkyrie nommée Brünnhilde.

Elle assistait un jour au combat de deux rois. Odin avait promis la victoire au plus vieux mais

elle fit en sorte de favoriser le plus jeune. Alors Odin la punit, la condamnant à subir l'esclavage du mariage.

Mais elle avait fait le serment de ne jamais épouser un lâche.

Siegfried, transporté d'admiration, s'écria : « C'est toi que je désire pour femme ! »

et il lui remit en gage de son amour l'anneau d'Andvari. Puis il prit congé d'elle.

Siegfried, monté sur Grani, vint à Worms, au vieux royaume des Nibelungen que les Burgondes avaient conquis. Gunther régnait en son palais.

Sa mère Uote remarqua très bientôt les immenses richesses du

héros. Elle lui fit boire un breuvage magique, destiné à lui faire oublier son passé. Puis elle lui présenta sa fille Kriemhilde, la sœur de Gunther. Siegfried l'aima. Alors les princes burgondes firent jaillir du sang de leurs veines et le mêlèrent à

celui de Siegfried, et ils jurèrent d'être frères.

Uote un jour demanda à Siegfried :

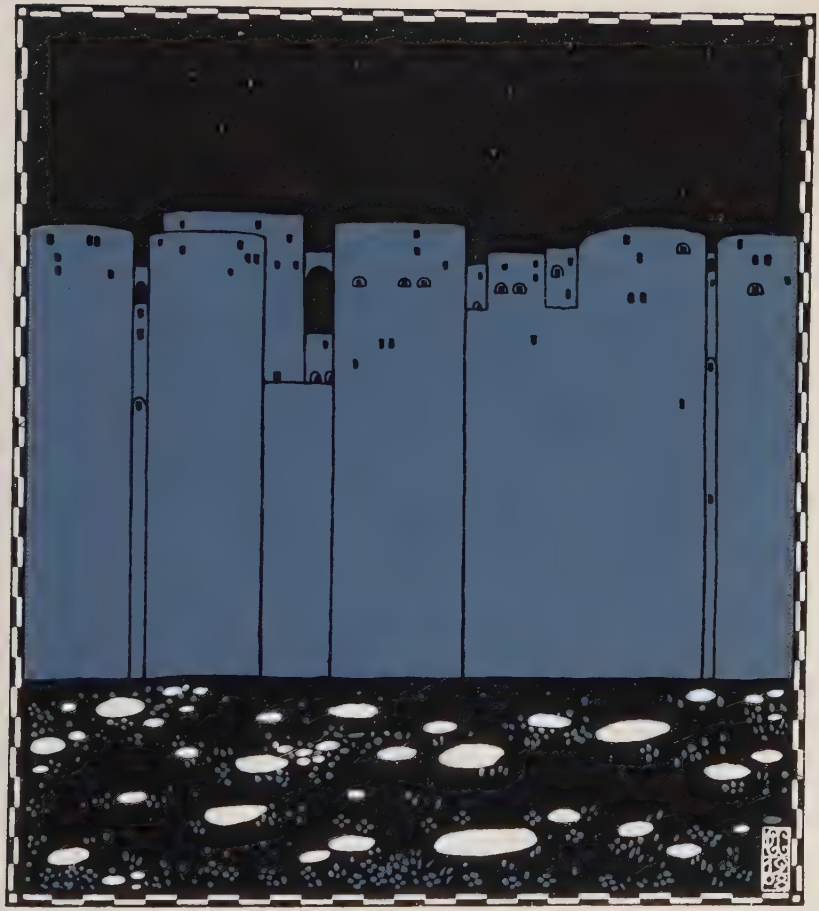
« Mon fils Gunther voudrait prendre pour femme
a walkyrie Brünnhilde, qui dort à Hinderfiall.
Mais il n'est pas assez puissant pour accomplir
un tel exploit. Je te montrerai comment prendre

son apparence, et tu iras pour lui conquérir sa fiancée.» Ainsi fut fait.

Mais quand les noces de Gunther et Brünnhilde eurent pris fin, la mémoire revint à Siegfried. Brünnhilde fut désespérée.

Hagen, le seigneur de Tronege, premier vassal de Gunther, était le fils d'Uote et d'un elfe qui avait surpris la reine dans son sommeil.

Il entra chez Brünnhilde. Après avoir entendu le récit véridique de son



malheur, il résolut de faire mourir Siegfried.

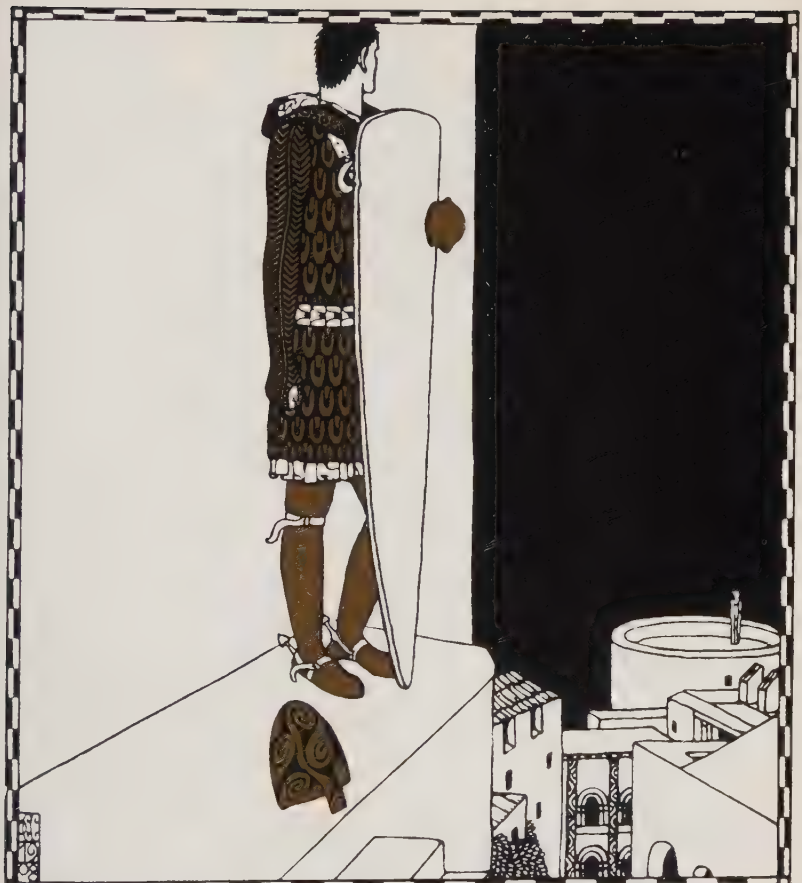
Pendant que Siegfried buvait, penché sur la source, Hagen le frappa si violemment que le sang jaillit par la plaie sur le vêtement du meurtrier.

Laissant l'épieu enfoncé dans le cœur, Hagen prit la fuite avec épouvante, lui qui n'avait jamais

fui devant aucun homme au monde. Les fleurs de toutes parts étaient arrosées de sang. Siegfried luttait avec la mort.

Brünnhilde prit ensuite une épée et se la plongea dans la poitrine.

Retombée sur ses coussins elle dit à Gunther : « Écoute ma dernière prière.



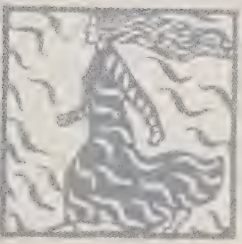
Fais dresser dans la plaine un grand bûcher pour Siegfried et pour moi. Qu'on étende dessus une couverture trempée dans du sang humain et des tapis welches.

Que l'on bride aussi quatre de mes esclaves, deux à la tête de Siegfried, deux à ses pieds, et quatre gerfauts. Ainsi les rites seront observés, quand vous aurez placé, entre Siegfried et moi, son épée. »

Une fois en possession du trésor de Siegfried, Kriemhilde attira dans le royaume de Gunther beaucoup de guerriers étrangers.

Sa main généreuse leur distribua tant de biens et de largesses que Hagen s'inquiéta de la voir se constituer une telle troupe à sa solde.

Alors, sur son conseil, les frères dépouillèrent la sœur.



Puis, profitant d'une absence de Gunther et de ses parents, Hagen s'empara du trésor et le plongea dans le Rhin à Loches, comptant l'en retirer plus tard pour en jouir.

Mais son espoir devait être déçu.

Né en 1954, Philippe Godefroid est diplômé de sciences politiques, de droit, et a suivi une formation d'historien et de germaniste. En 1973 il fait ses débuts de journaliste musical en participant à la fondation de la revue *Lyrica* et s'impose comme l'un des meilleurs spécialistes français de Wagner. Par la suite il écrit régulièrement pour *l'Avant-Scène Opéra* et pour *Diapason* tout en produisant des émissions à Radio France. Parallèlement, il a entamé une carrière de metteur en scène d'opéras. Il a publié en 1986 *le Jeu de l'écorché*, essai sur la dramaturgie wagnérienne aux éditions Papiers. Depuis 1983, il est chargé de mission à l'Opéra de Paris.

*Pour Méni, Doudou et Lilou Biboundé*

*Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays*
*© Gallimard 1988*

*Dépôt légal : octobre 1988*
*Numéro d'édition : 44521*
*ISBN 2-07-053051-5*
*Imprimé en Italie*

# RICHARD WAGNER
# L'OPÉRA DE LA FIN DU MONDE

Philippe Godefroid

DÉCOUVERTES GALLIMARD
MUSIQUE

Wilhelm Richard Wagner, né le 22 mai 1813 à Leipzig, est inscrit dans les registres de la ville comme le septième enfant de Friedrich Wagner, greffier de police et acteur amateur, et de Johanna Rosine Pätz, fille d'un boulanger des environs de Weimar.

## CHAPITRE PREMIER
# L'ENFANT BLESSÉ

« Jusqu'à présent, Dieu a toujours jeté le don de la poésie d'une main et celui de la musique de l'autre, à des êtres si éloignés l'un de l'autre que l'on en est encore à attendre l'homme qui saura composer le livret et la musique d'un véritable opéra. »
Jean-Paul,
Bayreuth, 1813

Wagner naît dans le feu des canons : Napoléon occupe Leipzig, se battant avec l'énergie du désespoir pour contenir les nations coalisées. La guerre arrache bientôt son père à l'enfant ; Friedrich Wagner disparaît le 23 novembre 1813, emporté par une épidémie de typhus à l'âge de quarante-trois ans. Neuf mois plus tard, Johanna se remarie avec l'ami de la famille, Ludwig Geyer. Celui-ci lui donnera en 1815 une fille, Cécile, qui deviendra la sœur préférée de Richard. Geyer n'est pas un homme ordinaire. Riche d'aptitudes artistiques variées — il est acteur, auteur dramatique, portraitiste, chanteur —, il exercera une forte influence sur Richard.

Il n'existe pas de portrait du père de Wagner. Quant à son beau-père, Ludwig Geyer, c'est un familier de Weber compositeur de l'opéra *le Freischütz*, dont le caractère fantastique enflamme l'imagination de Richard.

**C'est tout l'environnement familial de l'enfant qui favorise l'épanouissement de ses dispositions artistiques**

Wagner est un enfant fragile, inquiet, très indiscipliné. Sa sensibilité et son imagination exacerbées trouvent à s'entretenir auprès de son beau-père, mais aussi de plusieurs de ses frères et sœurs, qui ont embrassé des carrières théâtrales. Les relations de l'enfant avec sa mère sont plus complexes, entre le culte amoureux qu'il lui voue dans sa jeunesse, l'exécration éprouvée pour la femme «vieillie, sans dignité», et la sublimation venue à l'âge mûr.

A tous ses futurs héros Wagner prêtera son propre besoin du souvenir d'une mère aux yeux doux, protégée par la mort dans les couches de toute atteinte à l'exclusivité du couple alors formé avec l'enfant, mais aussi expiant, en mourant, une faute plus grave.

En effet, le passé de Johanna reste obscur. Wagner a laissé imaginer un faisceau de raisons à la protection dont la famille Pätz jouit de la part du prince Constantin de Saxe-Weimar. N'y voyons pas une coquetterie du parvenu s'efforçant à dorer son blason. Il est une autre raison à cette rédemption généalogique : la crainte d'une paternité jugée gênante par Wagner adulte...

**Geyer fut-il le véritable père de Richard ? Wagner redouta toute sa vie cette ascendance juive possible**

Car Geyer était juif. Jusqu'à la fin de sa vie, Wagner professera un antisémitisme, qui n'était pas à l'époque une attitude isolée ni honteuse, ni spécifiquement allemande. Il ne l'empêchera d'ailleurs pas de compter parmi ses intimes ou ses collaborateurs directs nombre de personnalités ou d'artistes juifs. Ses pamphlets contre les sémites alimenteront, surtout après sa mort, des courants de pensée de plus en plus radicaux, sur lesquels il ne s'exprima évidemment jamais, mais auxquels adhérèrent certains de ses héritiers directs. On comprend mieux en tout cas sa tentation de se chercher un ancêtre en quelque sorte irréprochable dès lors que la conduite de sa mère autorisait tous les soupçons.

On comprend mieux, aussi, pourquoi son œuvre dramatique porte les stigmates de ce père qui se dérobe, et abonde en caricatures de Juifs qui sont autant de caricatures de l'homme qu'il redoute d'être. Lui qui, en bon romantique allemand, analyse le monde entier comme

« Ma chère mère, mon sentiment pour toi est si fort que je voudrais te l'écrire avec les accents tendres d'un amoureux. »
Richard Wagner, 1835

A partir de 1810, se développe à Leipzig une «école» réunissant Mendelssohn, Schumann puis Brahms, héritiers d'une conception musicale «pure». Au contraire, Liszt et Wagner, et même Berlioz puis, plus tard, Bruckner, se rattachent à ce que l'on appellera l'école de Weimar, selon laquelle la musique est un véhicule pour le drame, l'épique et les idées.

un reflet de son image personnelle, décrira l'univers porteur d'une souillure inscrite à l'origine par la faute d'une mère ; il inventera pour ses héros, orphelins comme lui, de super-pères mythiques destinés à remplacer les pères faibles, détestables ou imposteurs qu'il mettra en scène. Chez Wagner, l'expérience personnelle décidera toujours largement du jugement porté sur le monde, et son enfance paraît l'avoir profondément marqué.

**Le sort s'acharne contre lui : Geyer meurt à son tour en 1821**

Dès lors, Richard vit entre la nervosité fervente de sa mère, dont son propre sentiment religieux sera

Bach était mort depuis soixante-trois ans à peine, mais avait sombré dans un certain oubli. Comme beaucoup de maîtres de sa génération, Weinlig (à gauche, à côté de Gottlieb Müller) l'appréciait sans pouvoir l'expliquer vraiment, et préférait bâtir son enseignement sur les formes beethoveniennes, pourtant récentes. La vénération marquée par tout le XIXe siècle allemand à l'égard de Beethoven tient moins d'ailleurs à des données strictement musicales qu'à sa personnalité.

certainement l'écho, et les caresses des robes de ses sœurs. Il grandit sans véritable éducation ni ambition, sinon celle d'une gloire immense, publique et rapide.

Or voici que l'adolescent mue en un lecteur vorace ; que les concerts auxquels il assiste à Leipzig, où l'on joue Marschner, Beethoven, Weber, le bouleversent.

**Il décide alors de devenir musicien, et plus encore : tout à la fois poète, auteur dramatique, metteur en scène et chef d'orchestre**

Auteur complet ? Auteur d'opéras, donc, puisque le genre permet de fondre toutes les expressions artistiques. Il s'agit bien d'une décision plutôt que d'une vocation : du musicien et de l'auteur, Wagner n'a pas la belle et difficile formation qui fut celle d'un Mozart ; il n'est pas non plus enfant prodige ni virtuose. Il a cessé de fréquenter les cours où il était inscrit : c'est dans les tavernes et les tripots qu'il retrouve ses condisciples...

Pour la théorie, il se contentera des rudiments enseignés par Gottlieb Müller, violoniste au Gewandhaus, et surtout par

Adolf Wagner, homme de lettres et théologien, jouissait, dit-on, de l'estime de Goethe. Richard puise dans la bibliothèque de cet oncle nombre de lectures qui le frappent durablement.

Théodore Weinlig, cantor à la Thomasschule — poste jadis occupé par Jean-Sébastien Bach.

**Wagner, qui n'a toujours puisé chez les autres que des raisons d'être lui-même, se range à sa manière sous la bannière de Beethoven**

Ecoutons-le inventant ce dialogue avec le vieux maître. C'est Beethoven qui parle. De lui ? Non pas : de Wagner, en réalité !

«Si j'écrivais une partition conformément à mes propres instincts, personne ne voudrait l'entendre car je n'y mettrais ni ariette, ni duo, ni rien de tout ce bagage convenu qui sert aujourd'hui à fabriquer un opéra, et ce que je mettrais à la place ne révolterait pas moins les chanteurs que le public. Ils ne connaissent tous que le mensonge et le vide musical déguisés sous de brillants dehors, le néant paré d'oripeaux. Celui qui ferait un drame lyrique vraiment digne de ce nom passerait pour un fou et le serait en effet, s'il exposait son œuvre à la critique du public au lieu de la farder pour lui tout seul.»

On ne saurait se faire mieux encourager... par un compositeur qui n'écrivit jamais qu'un seul opéra, *Fidelio*. Chez Beethoven, Wagner retiendra avant tout l'orchestre. Le fait est important, pas seulement pour des raisons musicales. Aux yeux de toute l'Europe, un compositeur allemand était avant tout un compositeur de pages symphoniques et instrumentales.

Si Wagner fut le premier auteur d'opéras allemand à être régulièrement joué partout — alors que la réputation d'un Mozart ou d'un Weber en ce domaine est longtemps demeurée locale —, c'est dans une large mesure en raison de la formidable puissance orchestrale de ses partitions, qui permettent l'exécution d'extraits symphoniques.

La demi-sœur de Wagner, Cécile, la préférée, épousera le libraire Avenarius, installé à Paris.

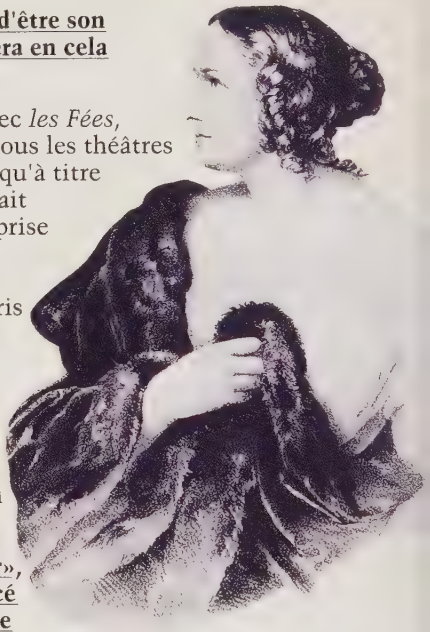
**Wagner risque quelques incursions dans la littérature pianistique et symphonique, puis met en chantier «les Noces»**

Ce premier opéra prend forme en 1832. On y retrouve l'écho des drames sanglants que le petit Richard jouait avec ses sœurs dans son théâtre de marionnettes miniature, tous pleins de la fureur et des fantômes empruntés à Tieck, Schlegel, Shakespeare, à ce même E.T.A. Hoffmann dont le sujet des *Noces* est tiré, tout comme aux tragédies grecques et romaines traitant de mythologie : l'enfant déjà était le lecteur infatigable et brouillon que l'adulte restera. Mais quelques remarques moqueuses de sa sœur Rosalie savent le convaincre de sa démesure : piqué, le jeune génie range sa partition inachevée.

Hector Berlioz (1803-1869), page de gauche, lui aussi entousiasmé par Weber, est comme Wagner un musicien de rupture. Quand ils se rencontrent, Berlioz a produit plusieurs partitions majeures, dont la *Symphonie fantastique* et *Roméo et Juliette*. Leurs relations s'aigrissent lorsque Wagner dépasse en audaces musicales son aîné qui ne parvient pas à imposer ses propres opéras.

**A dix-neuf ans déjà, Wagner choisit d'être son propre librettiste. Il s'y tiendra, et sera en cela novateur**

Un an après *les Noces*, il récidive avec *les Fées*, d'après Gozzi. L'œuvre, refusée par tous les théâtres auxquels il la propose, ne sera créée qu'à titre posthume à Munich en 1888 et n'a fait depuis cette date l'objet d'aucune reprise significative. Elle est, en vérité, bien médiocre. Appliquée à n'oublier aucune des «scènes à faire», y compris une pâle imitation de la Gorge aux loups du *Freischütz* de Weber, mais sans invention mélodique ou rythmique, elle se contente d'une déclamation continuelle à prétention héroïque mal soutenue par un orchestre uniquement investi de quelques ponctuations.



**L'opéra suivant, «la Défense d'aimer», écrit en 1836, est fortement influencé par les théories du mouvement Jeune Allemagne**

Wagner fréquente en effet assidûment l'un des meneurs de ce courant d'idées, Henri Laube. Les Jeunes Allemands, dont les écrits venaient d'être interdits «parce qu'ils attaquaient insolemment la religion chrétienne, flétrissaient la situation sociale existante et sapaient toute discipline et toute moralité», se disaient européens sans patrie, jetaient pêle-mêle aux orties les romantiques sentimentaux comme les grands classiques et prônaient liberté, beauté, volupté, comme les trois remèdes à l'hypocrisie conservatrice du siècle.

On sent, dans *la Défense d'aimer*, une plus riche culture, nourrie des partitions d'Auber et de Bellini, dont Wagner dira plus tard qu'elle fut une «dépravation de son goût». Difficile, en tout cas, d'y découvrir la moindre trace de l'admiration professée alors pour Weber et Beethoven, de la volonté ébauchée «d'écrire allemand».

«Par suite du succès des Français et des Italiens,

Peu d'événements marquent autant Wagner que l'apparition en scène de Wilhelmine Schröder-Devrient. Fasciné, il lui porte une lettre déclarant qu'en ce jour il vient de trouver le sens de sa vie et que, si plus tard elle entend chanter les louanges de Wagner dans les milieux artistiques, elle devra se souvenir qu'elle seule a inspiré sa vocation. Il a alors seize ans...

K. Hof- & National-Theater.

München, Freitag den 29 Juni 1888.

Zum ersten Male:

Die Feen.

Neue Dekorationen:

Anfang um 7 Uhr, Ende um ½11 Uhr.

nous avons perdu tout crédit sur notre scène nationale et la représentation de nos opéras est une faveur qu'il faut mendier», se plaint le jeune auteur. On fit traîner en longueur la représentation des *Fées*. Et cependant, j'entendis la Schröder-Devrient chanter le *Roméo et Juliette* de Bellini. Je fus étonné de voir une musique aussi absolument insignifiante produire une impression aussi extraordinaire. J'en vins à douter du choix des moyens qui peuvent conduire au grand succès. J'étais loin de reconnaître une grande valeur à Bellini, néanmoins la matière dont était faite sa musique me parut répandre une vie ardente avec plus de bonheur et d'à-propos que la conscience pénible et laborieuse avec laquelle nous, Allemands, ne parvenons qu'à produire un semblant de vie tourmentée.»

Cet aveu ingénu indique clairement où le bât blesse : si l'imitation des Allemands qu'il croyait avoir égalés dans *les Fées* n'apportait pas de gloire, ne fallait-il pas se courber sous les fourches caudines de la mode ? Wagner se reprochera plus tard cet instant de doute.

Mais à cette époque, comme en témoignent les premiers articles qu'il publie, notamment dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* du compositeur Robert Schumann, il s'agit bel et bien de trouver les moyens esthétiques d'un opéra national d'audience universelle.

Henri Laube entre très tôt dans la vie de Wagner. Il l'initie aux théories de la Jeune Allemagne, encourage ses débuts, mais s'écarte bientôt de lui, déçu par ses choix esthétiques. La Jeune Allemagne n'est pourtant pas un mouvement littéraire ou révolutionnaire très doctrinaire ni très structuré. La rupture entre Laube et Wagner se consommera en deux temps : lors de retrouvailles gênées en 1861 à Vienne, où Laube dirige le Théâtre impérial, puis à la création des *Maîtres chanteurs*, qu'il moquera vertement. Mais Laube aura mis le musicien au contact de pensées philosophiques et politiques qui ont orienté sa création de façon décisive.

**Entre-temps, à vingt et un ans, Richard est nommé directeur musical de la troupe itinérante Bethmann**

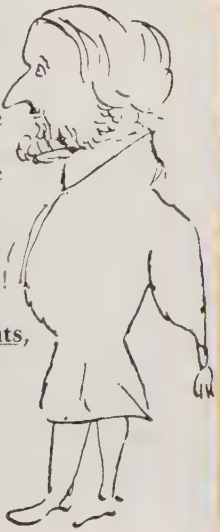
Il y fréquente l'actrice Minna Planner, déjà mère d'une fillette de dix ans qu'elle fait passer pour sa sœur. Il obtient qu'elle l'épouse en 1836, contre vents et marées, passant sur ses infidélités manifestes, qui sont autant de fuites. Car Minna, aussi instable que Richard mais chez qui le rêve d'embourgeoisement remplace celui de la célébrité, a bien deviné la nature profonde du jeune amant qu'elle a dégourdi et qui s'accroche à elle. Elle a

Minna Planner est belle et s'entend à briser les cœurs, mais elle sait sauvegarder les apparences respectables auxquelles elle aspirera toute sa vie. Elle n'est pas de taille à aider un génie aussi difficile que celui de Wagner, pour autant même qu'elle le prenne au sérieux. Richard, qui cesse très vite de la supporter à ses côtés, subvient néanmoins à ses besoins jusqu'au bout, même durant ses périodes de plus noire misère, sans jamais retenir l'idée d'un divorce. Elle le reconnaîtra d'ailleurs publiquement de son plein gré lorsque, au temps de sa gloire, il sera accusé de l'avoir abandonnée.

bien vu comment l'argent lui filait entre les doigts, pour autant même qu'il soit capable d'en gagner. Elle a très vite pu imaginer ce que serait la vie en perpétuelle cavale devant les créanciers dont Richard fréquente, déjà, les officines. Alors elle s'évade auprès d'anciens amis, des négociants, des bourgeois, mieux capables de la soutenir pécuniairement et pour lesquels sans doute l'entente sexuelle n'est pas le lieu où ils affirment leur maturité. Elle cède pourtant. Ce sera pour trente ans d'enfer.

Evidemment, Wagner met *la Défense d'aimer* au programme de «sa» troupe ; l'œuvre sera retirée de l'affiche après la toute première représentation, une violente dispute commencée en coulisses entre les acteurs ayant fait le soir même éclater la troupe Bethmann !

Wagner court d'emplois fantômes en illusions de gloire ; il veut être reconnu sans avoir rien produit que des imitations, comme cette *Défense d'aimer* librement inspirée du *Measure for Measure* shakespearien.



## Sommé de rembourser ses emprunts, à la recherche d'un emploi fixe, Wagner erre jusqu'à Riga

Le théâtre de Riga, sa structure, produisent sur lui une impression durable, dont le Festspielhaus de Bayreuth se souviendra. Là, il

entame la composition de *Rienzi*, destiné à Paris, songe à un *Vaisseau fantôme* puis, congédié, fuit à nouveau et atteint la capitale française au terme d'une rocambolesque traversée en mer durant laquelle prend forme le projet du *Vaisseau...*

**En 1839 Wagner débarque à Paris : ville mirage, capitale du monde, Babel des consécrations artistiques**

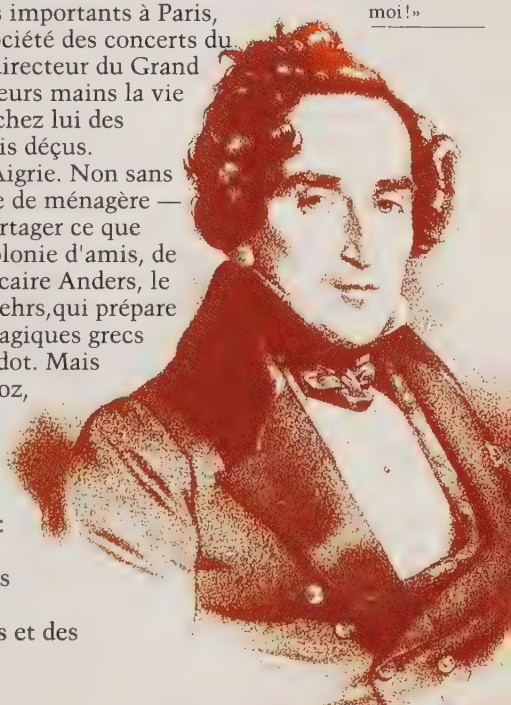
Dans ce Paris futile et riche où les errants, les affamés, finissent tous par échouer leurs rêves, Wagner n'est pas le premier à s'entasser dans un méchant appartement, à vivre de misères, à contempler du caniveau ou de la gargote le luxe des parvenus ou l'aisance des simples bourgeois comme son beau-frère le libraire Avenarius, qui l'aide du bout des ongles.

On le promène charitablement de promesse en entrevue : Meyerbeer, l'heureux auteur des fameux opéras *Robert le Diable* et *les Huguenots*, Scribe qui écrit ou signe tous les livrets importants à Paris, Habeneck, fondateur de la Société des concerts du Conservatoire, Duponchel, directeur du Grand Opéra — qui tiennent dans leurs mains la vie lyrique du lieu — éveillent chez lui des espoirs insensés, à chaque fois déçus.

Minna a suivi. Résignée. Aigrie. Non sans courage, elle assume son rôle de ménagère — car il faut bien manger, et partager ce que l'on possède avec la petite colonie d'amis, de bohèmes exilés : le bibliothécaire Anders, le peintre Kietz le philologue Lehrs, qui prépare une impression des grands tragiques grecs pour les célèbres éditions Didot. Mais Wagner fréquente aussi Berlioz, lui-même acharné à se faire reconnaître et entendre, et fait la connaissance de Heine.

Pour vivre, il accepte tout : des articles, publiés dans la *Gazette musicale* ou dans des journaux allemands, des réductions, des transcriptions et des

A Paris, Wagner compte égaler la gloire de Meyerbeer; il sollicite donc son appui : «Il y a en moi une nature d'esclave; maître vénéré, achetez-moi!»



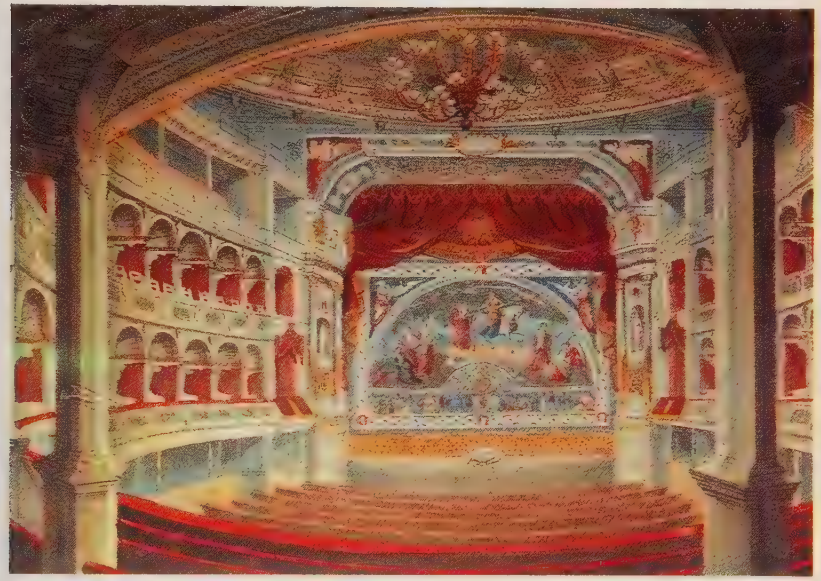
arrangements d'opéras célèbres, des travaux de copiste, et surtout les dons mendiés, avec toujours plus d'insistance, auprès de ses amis et parents. La misère est noire. Pour cinq cents francs, il abandonne même aux librettistes Foucher et Revoil le sujet du *Vaisseau*, que Pierre Dietsch met aussitôt en musique et qui sombrera en quelques représentations.

Ne nous étonnons pas de cette pratique. A cette époque, les compositeurs d'opéra composaient souvent sur des livrets quasiment identiques, le lien entre le librettiste et le musicien n'étant pas aussi étroit qu'il l'est devenu. Le livret fournissait des situations plus qu'une thèse, et l'œuvre s'appréciait essentiellement au regard du talent d'orchestrateur et de «metteur en voix» du compositeur. De cette transaction il est resté au moins le titre français habituellement donné à l'ouvrage de Wagner, *le Vaisseau fantôme*, préféré chez nous à la traduction littérale de l'allemand *der Fliegende Holländer* (le Hollandais volant).

**«Rienzi», achevé en 1840, est accepté par le théâtre de la cour royale de Saxe à Dresde peu après l'inauguration du bâtiment de Gottfried Semper**

Du coup, Wagner travaille d'arrache-pied à son *Hollandais volant*, prêt en 1841, qu'il espère pouvoir imposer dans la foulée. En même temps il lit beaucoup et, grâce à Lehrs, redécouvre les légendes de Tannhäuser et de Lohengrin, ou l'histoire des Hohenstaufen. Les promesses se précisant outre-Rhin, on fait les bagages dans l'euphorie et on repasse la frontière.

Mais Wagner ne part pas les mains vides. A ses souliers il emporte un amour renouvelé pour sa patrie. Ce qu'il a entendu et déchiffré dans l'ombre ne lui a pas échappé : copiant et transcrivant Meyerbeer,



Halévy, Auber, Rossini ou encore Boieldieu, il a appris son propre métier. Il a compris que l'intérêt du public se portait vers un certain réalisme historique, vers la violence des passions et des affrontements, les scènes de foule et les effets d'orchestre.

Il a vu comment l'engouement pour les légendes médiévales et le fantastique, qu'il partage, pouvait aller de pair avec des scénographies d'un romantisme grandiloquent, riches d'une débauche de costumes et d'accessoires marqués par un grand souci de la vraisemblance historique. Wagner se souviendra toute sa vie de ces opéras pour machinistes, dont la mode passera en dix ans mais qui demeureront pour lui, lorsqu'il reviendra à Paris en 1860 ou lorsqu'il construira le théâtre de Bayreuth, la référence absolue. Il a, enfin, bien observé les typologies vocales — et c'est d'elles qu'il partira pour inventer le chant «wagnérien». *Rienzi* va profiter de cette expérience toute neuve, dont *Tannhäuser* et *Lohengrin* chercheront à retrouver la formule.

Le nouveau Théâtre royal de Dresde, le plus grand et le plus moderne d'Allemagne à l'époque, est l'œuvre de l'architecte Gottfried Semper. Celui-ci devient l'ami de Wagner et participe comme lui aux émeutes de 1849, où il est chargé des barricades (!). Il préparera en 1864 le projet d'un théâtre destiné aux représentations de l'*Anneau du Nibelung*, tel qu'il sera édifié par d'autres, mais selon ses plans, à Bayreuth. Son influence y demeure évidente, jusque dans l'aspect extérieur du bâtiment.

Richard Wagners
sämmtliche Werke

Le 20 octobre 1842, *Rienzi le dernier des tribuns* est créé à Dresde. Contre l'attente du compositeur, effrayé par la «longueur monstrueuse» (sic) de son ouvrage – six heures de musique que les artistes et le public refusent de voir coupées –, c'est un triomphe absolu. « Le jour se lève », écrit Wagner.

CHAPITRE II

# L'ARTISTE RÉVOLUTIONNAIRE

Deux ans à peine après la création de *Rienzi*, Wagner se demandera comment il a pu commettre un opéra «aussi braillard».

Encore faut-il savoir à quoi est dû le succès de *Rienzi*. Evidemment aux interprètes, le ténor Josef Tischatschek et la diva du moment, la soprano Wilhelmine Schröder-Devrient, dotée selon Berlioz de «rondeurs maternelles» et d'un fameux tempérament d'actrice apte à compenser l'usure croissante de la voix.

16te Vorſtellung im erſten Abonnement.
Königlich Sächſiſches Hoftheater
Donnerſtag, den 20. October 1842.
Zum erſten Male:
Rienzi,
der Letzte der Tribunen
Große tragiſche Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagne

En second lieu au livret, encore très «jeune Allemagne», qui narre la prise de pouvoir et la chute à Rome du tribun Cola Rienzi, un temps soutenu par le peuple contre l'arrogance des nobles et du clergé et leur faible sens de l'Etat. Une intrigue amoureuse entre la sœur de Rienzi, Irène, et un jeune noble ennemi, Adriano, fournit le pathétique nécessaire et conventionnel en la matière. Enfin, le décor spectaculaire contribue lui aussi à la réussite du spectacle. Mais il y a davantage...

**Dans le roman de Bulwer Lytton dont il a tiré la matière de «Rienzi», Wagner a découvert le prototype de ses héros à venir**

«Une victime, telle que la décrit avec panache Marcel Beaufils, un de ces généreux qui croient que les peuples sentent sur eux la ligature des grandes traditions, et qu'il suffit d'un signe pour leur faire remonter leurs pentes. Un de ceux qui mettent leur rêve idéal aux mains de la canaille, l'enivrent en effet et meurent lapidés... [Un] rédempteur vaincu par la conjonction trop humaine de la paresse des foules, et des haines qu'ameute l'amour.»

Musicalement, on est pourtant bien loin du compte : partition nourrie d'effets piqués dans les ouvrages des maîtres parisiens — où ils étaient efficaces mais point triviaux parce que distribués à bon escient —, *Rienzi* s'essouffle dans la surenchère.

Pour expliquer un tel succès public, il faut peut-

être en revenir à la réussite locale des scènes de ballet, lesquelles constituaient pour les spectateurs d'alors, friands de «petites danseuses», le véritable enjeu d'une soirée.

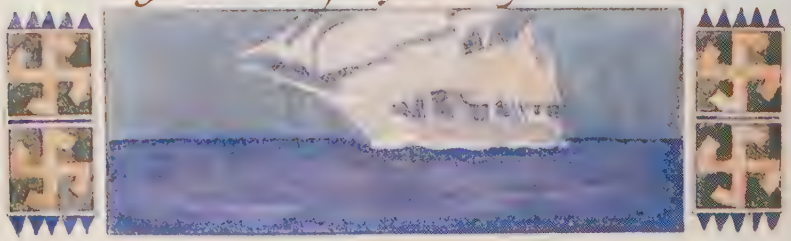
Il n'empêche : à pas même trente ans, cousu de dettes et avide de gloire comme l'est Wagner, on n'écarte pas un triomphe qui rapporte gros, permet de faire jouer dans la foulée un deuxième opéra, et ouvre l'avenir.

**Wagner exhibe alors «le Vaisseau fantôme», créé le 2 janvier 1843 à Dresde avec la Schröder-Devrient**

C'est un nouveau succès, même si l'œuvre prend *Rienzi* à contre-pied. Or notre auteur le sent bien, c'est *le Vaisseau* qui a raison contre *Rienzi*.

Dans un décor spectaculaire — l'incendie final du Capitole où périt le héros ! —, *Rienzi* regorge de batailles, de fanfares et de défilés, multiplie les scènes de conjurés, de serments, d'imprécations et d'incantations, mêle tous les costumes de Rome, de la canaille aux nobles en passant par la hiérarchie de l'Eglise, la soldatesque et les simples bourgeois, le tout sur fond d'empire décadent, anarchique — nous sommes au XIVe siècle. De cette œuvre Hans von Bülow dira plus tard : «C'est le meilleur opéra de Meyerbeer.» Wagner, de fait, est présenté comme «l'élève» de l'auteur des *Huguenots*, auquel il attribue pourtant la responsabilité de tous ses déboires parisiens.

Wagner: Der fliegende Holländer



Aux yeux et aux oreilles de l'époque, cela ne coule pas de source, et tout d'abord musicalement. Le matériau thématique du *Vaisseau* n'est pas très riche, et les façons de l'exploiter rapides : l'effet à produire, dicte sa loi sommaire dans une orchestration où les cuivres s'évertuent à créer le frisson de la puissance et de l'effroi.

La construction n'est pas non plus très habile : après un premier acte dense, le deuxième, trop long, laisse alterner scènes de genre, figures imposées par les conventions de l'époque, et moments de génie, sans liaisons trop subtiles. Quant au troisième acte, il précipite au tout dernier moment la conclusion, dans une débauche d'événements qui brouille la conscience des auditeurs et l'intelligibilité de la morale tirée.

## Avec une intuition fulgurante de son génie, Wagner découvre les lois de sa propre dramaturgie

Habituellement les opéras étaient découpés en numéros de partition : airs, duos, ensembles, chœurs, plus ou moins bien reliés par des dialogues parlés ou des récitatifs chantés. Wagner conserve ce cadre, mais on sent frémir dans *le Vaisseau* une cohérence et une unité de conception nouvelles, qu'accentue l'absence d'entracte.

De même, si les personnages ressortissent encore à la tradition lyrique — l'amant, le maudit, le père, la nourrice... —,

Henri Laube juge *le Vaisseau* «fantomatique et blême, retranché dans un monde intérieur» peu propice à l'action comme à l'illustration de situations politiques. Non sans raison il accuse Wagner de vouloir «ériger en lois esthétiques universelles ses simples capacités du moment», et de trahir la cause de l'art national. Ce en quoi tout le monde n'est pas du même avis, témoin cet «homme noir» qui, au dire de Wagner, l'aborde le soir même de la première et entreprend de lui expliquer «qu'il vient de sauver l'opéra allemand».

Successeur de Weber à la cour de Dresde, Wagner n'accomplit de sa charge que les tâches qui l'intéressent musicalement ou sont susceptibles de mettre en valeur sa personne.

leurs motifs d'agir et leurs relations brassent déjà les grands thèmes dramaturgiques à venir : l'abolition de l'espace et du temps, du rêve et du réel, la prédestination des âmes, l'effroi de vivre, le poids des communautés sur des individus qu'un rapport tragique au monde désigne comme victimes émissaires... D'autres éléments — les promesses de salut et les malédictions, la force magique des tableaux peints et des contes récités — sont, bien sûr, habituels du fantastique. Pourtant, ceux qui croyaient venir assister à un opéra de spectres dans la foulée du *Freischütz* ou du *Vampyr* de Marschner en auront été pour leurs frais. La nature, ici, se trouve habitée de puissances autrement inquiétantes et l'action se situe délibérément du côté de la métaphysique en ouvrant pour la première fois le débat de la rédemption et des mécanismes sataniques auxquels conduit et dont procède tout désir d'incarnation.

Nul cependant n'avait songé à préparer un public tout juste sorti de *Rienzi* à une telle rupture de ton. On mesure la frustration effarée de l'auditoire lorsqu'on sait que la présentation scénique à Dresde n'eut pas même l'attrait du neuf : on employa de vieux décors peu impressionnants et déjà bien connus des habitués, ce qui accentua encore le décalage de l'œuvre par rapport au répertoire.

### «Le Vaisseau» marque un progrès : il donne à l'orchestre un rôle plus indépendant et plus riche

Wagner a déjà proclamé (dans un article sur Halévy, dans son *Pèlerinage chez Beethoven*) cette mission nouvelle de la fosse : «Restituer les abîmes les plus profonds de la nature humaine», sans plus se contenter d'accompagner les chanteurs ou de

ponctuer l'action scénique. Ses outils sont encore un peu rudimentaires pour une telle ambition, mais ce n'est pas seulement le wagnérisme qui naît ici : toute une Allemagne dont le flot n'a cessé de grossir trouve enfin l'océan où se jeter.

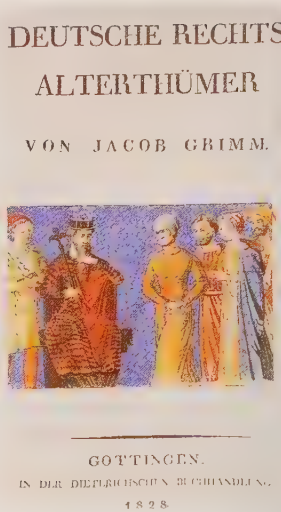
Lourde responsabilité. Le jeune auteur n'y est sans doute pas encore prêt.

Un mois plus tard, par décret royal, Wagner est nommé maître de chapelle à la cour royale de Saxe, poste où il succède à Weber, généralement considéré — et plus encore par cette «génération de Weimar» — comme le père de l'opéra allemand et du sursaut nationaliste.

Etre promu si vite ne va pas sans jalousies et leur

Revue par Wagner, la légende du Hollandais volant développe le thème de la rédemption d'un marin errant par la fidélité d'une femme, telle qu'il l'avait lue dans les *Mémoires du seigneur von Schnabelewopski* de Heine.

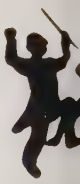
cortège d'intrigues, d'autant plus que Wagner se croit autorisé, lui l'artiste, à traiter d'égal à égal avec le prince. Ne déclare-t-il pas le plus sérieusement du monde qu'on attend de lui «une véritable réorganisation artistique de la vie musicale d'ici» ? Et bien sûr, pour lui, cette réforme va de pair avec un projet pour l'Homme.




**Wagner se forge une belle réputation de chef d'orchestre, notamment par ses interprétations des symphonies de Beethoven**

On apprécie aussi, sans bien y voir autre chose qu'un caprice d'artiste, son combat pour que soient rapatriées d'Angleterre les cendres de Weber ; à l'occasion de leur retour en Allemagne, il prononce un discours resté fameux, où il glorifie l'art allemand et... se pose en chef de file.

Cette volonté d'enracinement national se manifeste aussi dans ses lectures : c'est l'époque où il commence à se constituer méthodiquement une bibliothèque ; y dominent les rayons d'ancien allemand et de littérature médiévale, dont la *Mythologie allemande* de Grimm, avec les aventures de Siegfried, l'épopée de Tristan, celle de Lohengrin, l'*Histoire de la littérature allemande* de Gervinus où il rencontre les Maîtres chanteurs de Nuremberg et Hans Sachs, ou encore les romans de Wolfram von Eschenbach, dont le *Parzival*. Autant dire qu'il possède déjà tous les sujets qu'il traitera jusqu'à sa mort. Et bientôt il rédige un scénario en prose très détaillé des *Maîtres chanteurs*, en même temps qu'il esquisse un *Lohengrin*...

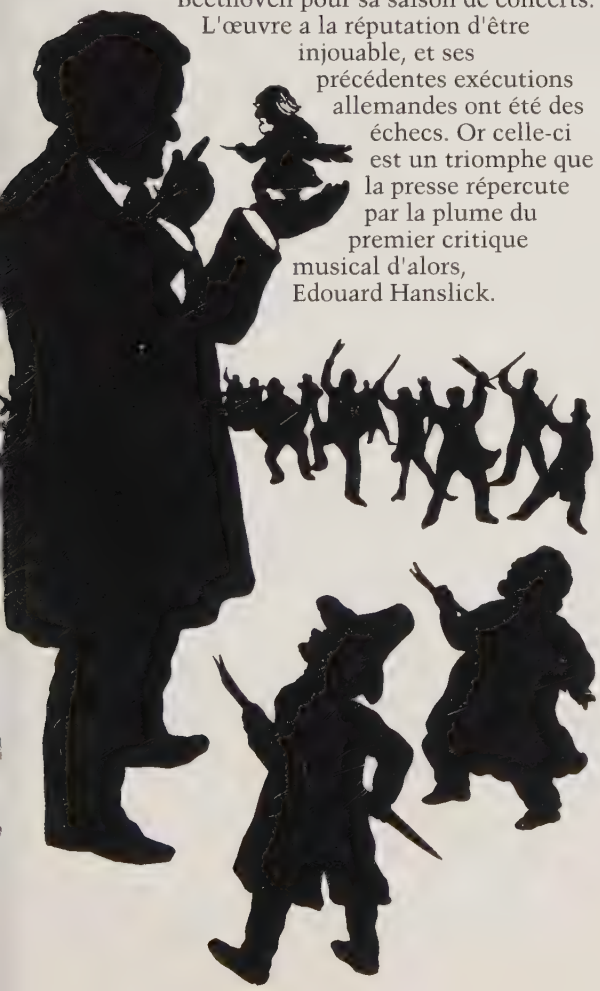


**Mais l'œuvre à naître, sur le métier depuis 1842, est «Tannhäuser et le tournoi de chant à la Wartburg»**

Le titre de l'ouvrage se condensera bientôt en *Tannhäuser*. La partition, achevée en avril 1845, est créée à Dresde le 19 octobre de la même année. On y retrouve Tischatschek et la Schröder-Devrient. La première représentation n'est pas un succès, mais

les raisons d'ordre esthétique ont peu joué cette fois. Wagner affronte en effet une coalition dirigée contre sa position officielle, et paie indirectement dans les comptes rendus de la presse les luttes qui opposent le parti catholique aux autres factions.

La situation s'envenime lorsque Wagner, contre l'avis de l'orchestre et contre l'opinion de la presse, décide de programmer la *Neuvième Symphonie* de Beethoven pour sa saison de concerts. L'œuvre a la réputation d'être injouable, et ses précédentes exécutions allemandes ont été des échecs. Or celle-ci est un triomphe que la presse répercute par la plume du premier critique musical d'alors, Edouard Hanslick.

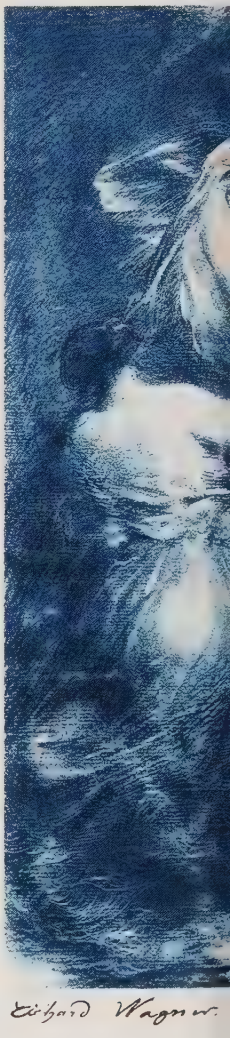


Séduit au début par Wagner, le critique musical Edouard Hanslick se dressera ultérieurement contre un système musical si peu académique. Wagner et ses amis l'ont raillé sous les traits d'un grincheux rétrograde et pédant; ils ont oublié son intégrité, sa culture et ses combats en faveur de Verdi ou de Brahms : à leurs yeux il est devenu le symbole de la presse ennemie.

Ainsi conforté dans son talent de chef d'orchestre, Wagner voit l'opposition entière baisser pavillon et les reprises de *Tannhäuser* ont lieu avec plus de succès.

Qualitativement, l'œuvre nouvelle est bien en retrait sur *le Vaisseau.* Le déséquilibre, dans *Tannhäuser,* est accentué entre la forme, qui marque un retour appliqué et médiocre aux recettes de l'opéra romantique – mais l'invention mélodique, qui met une salle à genoux, n'est pas le fort de Wagner –, et le fond, qui a progressé dans la voie du *Vaisseau* sans plus être soutenu cependant par la même pression dramatique.

L'action, en outre, n'est pas bien claire pour le public. D'après le titre, celui-ci attend une reconstitution historique, quelques tableaux «antiques» et déshabillés au Venusberg et... une fameuse lutte de chanteurs. Or, il n'y trouve rien de tout cela. Au contraire, tout se noue et se débat une fois de plus sur le plan idéologique. L'œuvre s'impose difficilement au répertoire, mais Wagner ne s'y attarde point, mettant aussitôt *Lohengrin* en chantier, tandis que les cycles de légendes consacrées à Siegfried occupent une place de plus en plus importante dans ses lectures.




**La situation professionnelle de Wagner n'est pas très saine, bien qu'il fréquente quelques-uns des plus grands artistes du temps**

Parmi ces célébrités, Franz Liszt, mieux reconnu alors comme pianiste virtuose et mondain que comme compositeur, va devenir son ami et son plus ardent soutien. Ses relations avec les musiciens Schumann (très réservé) et Mendelssohn (en position de rival, juif de surcroît), en revanche, marquent l'opposition de deux systèmes esthétiques.

Mais Wagner est endetté. Ses propositions de réformes artistiques comme ses demandes d'augmentation lui permettent de mesurer combien il est de plus en plus considéré comme suspect, marginal, peu sûr. C'est dans ce climat ambigu, alors que les idées socialistes percent au grand jour – Marx publie son *Manifeste du Parti communiste* –,

qu'éclatent les «événements» de 1848-1849.

**Wagner est en première ligne de la révolution qui couve**

On se demande un peu ce qu'il fait là. Les articles qu'il signe ou les discours qu'il déclame prouvent

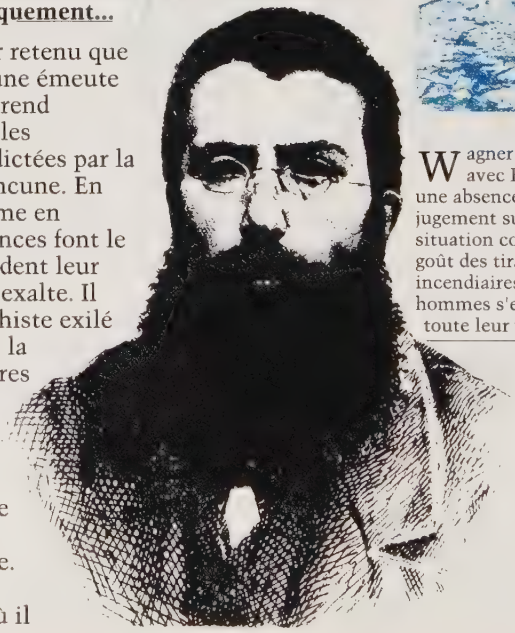
assez qu'il analyse mal les fondements de la crise. «Révolutionnaire», Wagner l'est d'abord pour des raisons de métier : scandalisé par les conditions — assez souvent irrespectueuses des intentions des compositeurs — dans lesquelles vit l'art lyrique en Allemagne, conscient de l'inutilité de ses efforts de réforme qui heurtent des situations personnelles établies, il en vient à désigner «les conditions politiques et sociales du jour» comme responsables uniques de la décadence.

Une lettre à Ernest Kossak donne le ton et mesure l'ambition : «Révolution ! Il faut jeter des bases positives ! Une seule décision raisonnable du roi de Prusse à l'égard de son théâtre d'opéra, et tout en est réglé d'un seul coup.» Entendons que Wagner rentrerait aussitôt dans le rang et se mettrait au service de la Réaction : un des projets qu'il soumet au ministère vise tout simplement à lui octroyer les pleins pouvoirs à l'Opéra...

**Bien malin toutefois qui saurait à l'époque situer Wagner idéologiquement...**

Il semble n'avoir retenu que des slogans, en une émeute de la pensée qui rend possibles toutes les interprétations dictées par la jalousie ou la rancune. En Allemagne comme en Autriche, les princes font le gros dos et attendent leur heure. Wagner s'exalte. Il accueille l'anarchiste exilé Bakounine, dont la liberté de manières «barbare» (sic) l'épouvante et le fascine. Evidemment, dès lors, la police le surveille davantage encore.

Dans cette effervescence, où il



Wagner partageait avec Bakounine une absence totale de jugement sur la situation comme le goût des tirades incendiaires. Les deux hommes s'estimèrent toute leur vie.

Au milieu du XIXe siècle, l'Europe est agitée de révolutions. En Allemagne, les aspirations libérales se doublent d'un rêve d'unité nationale autour de la Prusse. Mais la répression y fait rage, un mandat d'arrêt est lancé contre Wagner.

Richard Wagner
*ehemal. Kapellmeister und politischer Flüchtling aus Dresden.*

Die Nr 140 der „Leipziger Zeitung" vom 20. J
1849 brachte folgenden Original-

**Steckbrief.**

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Capellmeister

Richard Wagner von hier

ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.

**von Oppell.**

Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

prend même le temps de lire les Evangiles, Wagner accouche, coup sur coup entre 1848 et 1849, des livrets d'un *Frédéric Barberousse* — l'équivalent pour les Germains du roi Arthur des Celtes, symbole mythique d'une royauté d'union nationale —, d'un *Jésus de Nazareth* et surtout d'une étude intitulée *le Mythe des Wibelungen,* dont un livret est bientôt esquissé sous le titre *la Mort de Siegfried.*

Le 30 avril 1849, les événements se précipitent. La réaction des princes mate les révolutionnaires, dont beaucoup se dispersent ou s'exilent. La foule descend dans la rue, dresse des barricades. Wagner court partout, n'est nulle part, et n'a que le temps de fuir nuitamment avec Bakounine. Les émeutes sont brisées quelques heures plus tard.

Sous le coup d'un mandat d'arrêt, Wagner fuit s'installer à Zurich où Liszt lui fait parvenir des subsides. Il a brûlé tous les ponts derrière lui. Il retrouve en Suisse une colonie d'exilés dont il ne veut pas partager le désespoir. Mais aux approches de la quarantaine, rien n'est vraiment commencé et tout est à refaire.

CHAPITRE III

# DES ANGES DANS LES TÉNÈBRES

« Le maître de chapelle Wagner, en revanche, continue de surnager avec énergie et prétend ne pas plier l'échine devant le destin. »
*Leipziger Grenzbote*, 1849

Il importe d'abord de survivre. Liszt est généreux, mais Wagner serait davantage sensible aux charmes d'une maîtresse fortunée — avec Minna, définitivement, rien ne va plus. Après une aventure rocambolesque à... Bordeaux avec l'une de ses admiratrices, Jessye Laussot, le proscrit accepte finalement de diriger régulièrement à Zurich l'exécution de symphonies ou d'opéras. Il recueille là les fruits de sa réputation de chef d'orchestre, qui lui attire en outre son premier disciple.

**Hans von Bülow quitte à vingt ans sa très noble famille pour rejoindre l'exilé qu'il admire et apprendre le métier à ses côtés**

De fait, Bülow deviendra non seulement un des pianistes les plus importants de son temps, mais aussi le premier chef d'orchestre «moderne», dont les interprétations de Beethoven puis de Brahms feront date.

Après le tumulte des récents épisodes de son existence, Wagner éprouve le besoin de réfléchir. Il doit canaliser les torrents qui ont, à Dresde, brisé leurs digues. S'expliquer, se définir, se présenter. Chercher aussi un responsable aux échecs, aux malheurs, à l'incompréhension.

**Wagner rédige alors une impressionnante série de textes théoriques fondamentaux, où il développe un système à la fois esthétique, politique, moral**

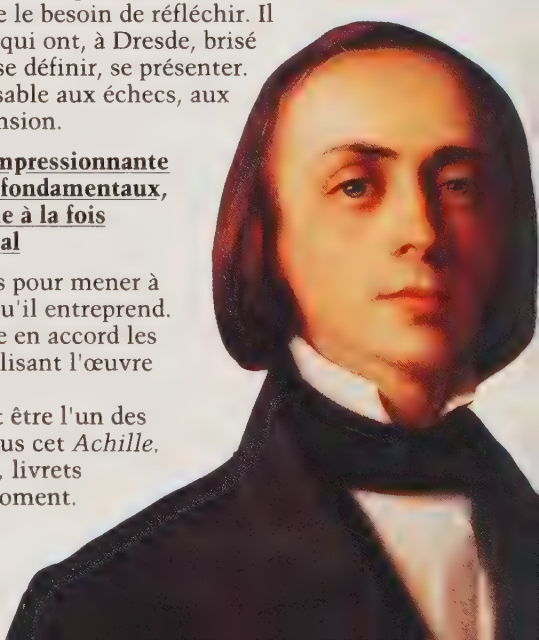
Il lui faut à peine deux ans pour mener à bien les différents essais qu'il entreprend. Puis, il convient de mettre en accord les actes et les pensées en réalisant l'œuvre exemplaire de la théorie.

Cette œuvre, ce ne peut être l'un des sujets esquissés, ni non plus cet *Achille*, ou ce *Wieland le forgeron*, livrets auxquels il travaille un moment. Pas même *la Mort de Siegfried*, qui lui paraît encore d'envergure

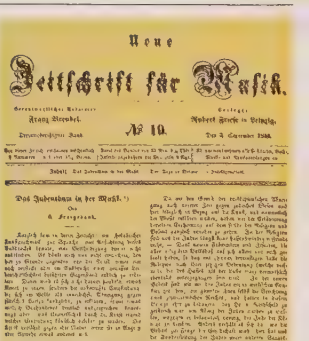
**Kunſtwerk der Zukunft.**

*Opéra et Drame* est le plus important des textes théoriques écrits par Wagner. Il y définit de nouveaux rapports entre musique et poésie, affirme la supériorité des sujets mythiques et jette les bases théoriques du motif conducteur. Bülow fut un de ses premiers lecteurs.

**Die Kunſt und die Revolution.**



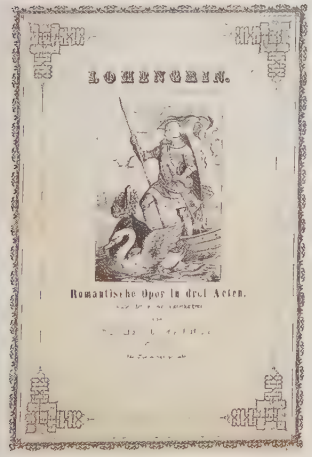
insuffisante. Et pas davantage *Lohengrin*, créé à Weimar le 28 août 1850 sous la direction de Liszt, lequel se voit sévèrement critiqué pour avoir soutenu cette partition «bruyante et sans goût».


Neue
Zeitschrift für Musik.
Nº 10.
Das Judenthum in der Musik.

**Cependant, «Lohengrin» devient vite le meilleur succès de son auteur auprès du grand public**

Il est des raisons simples à cette situation privilégiée. La trame dramatique se conforme au modèle du grand opéra avec chœurs, comme un oratorio scénique, et cette fois les figures attendues sont de facture un peu posée, mais noble. L'action elle-même paraît plus clairement définie, telle que le public traditionnel d'opéra les aime.

Comme dans *le Vaisseau*, le premier acte s'organise autour d'une seule idée forte, l'incarnation magique d'un être surnaturel invoqué, convoqué, par le rêve d'une héroïne médium. Au suspense animant les premières scènes — viendra-t-il ? — s'en greffe un second, décisif — qui est-il ? repartira-t-il ? Le deuxième acte en épuise la tension, en décrivant la progression du doute sur les origines de l'inconnu dans l'âme des principaux personnages, puis du pays tout entier. Au troisième acte enfin, tout se noue et se dénoue : au cours de l'indispensable duo, l'héroïne pose les questions interdites et le final, comme d'habitude maintenant, accélère et multiplie les événements.




Vocalement, on sait aussi à quoi s'en tenir tant la symétrie est logique : de part et d'autre de la figure noble, une basse,

En 1850 paraît *le Judaïsme dans la musique*, à Leipzig, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Wagner y règle ses comptes pêle-mêle avec Meyerbeer et Mendelssohn (les musiciens du présent, qu'il oppose à son «œuvre d'art de l'avenir»), les critiques musicaux, Paris, les usuriers, Geyer, et même Henri Heine, qu'il admire trop pour le lui pardonner et dont il fait, avec raison mais péjorativement, la mauvaise conscience de la civilisation. Cet opuscule suscite l'effarement et l'émoi des amis de Wagner, fournit une matière inépuisable à ses détracteurs et nourrit la récupération de son auteur par des idéologies racistes.

le couple de héros ténor-soprano répond à celui des «méchants», un baryton et une mezzo-soprano dont Wagner explore les registres avec passion. Comme Verdi à la même époque, il s'intéresse à ces types vocaux appelés par les nouveaux canevas dramatiques à des emplois de premier plan. Les tessitures dérivent toujours pour partie des modèles mis au point par le grand opéra français, des innovations de Weber, enfin de l'exemple fourni par les chanteurs que Wagner admire. Mais elles sont mieux employées. L'œuvre pourrait bien être la plus naturellement mélodieuse de toutes, et seule *la Walkyrie* laissera s'épancher un lyrisme aussi naturel.

**Ce langage nouveau dont il est en train d'acquérir la maîtrise, pour lequel il vient de définir des ambitions hardies, exige un sujet à sa mesure**

Avec toutes ses promesses, *Lohengrin* se rattache encore trop selon l'auteur à « la convention de style historique». Or Wagner veut maintenant «abolir totalement la forme d'opéra telle qu'elle [lui] a été léguée» pour se tourner vers le mythe.

Certes, déjà *Lohengrin* avait tenté une historiographie de type mythique, c'est-à-dire un récit mêlant faits légendaires et historiques, destiné à présenter au public des situations passées susceptibles d'enrichir sa réflexion sur le présent et de dégager des voies de salut «conformes aux valeurs éternelles de l'Allemagne». Mais Wagner veut aller plus loin : dénoncer les sources de la décadence qu'il constate et dont, croit-il, il est la première victime.

La couleur obtenue dans la fosse d'orchestre de *Lohengrin* accentue un effet de patine et d'unité sonore grâce à des combinaisons instrumentales inédites.
L'omniprésence de l'orchestre, en dialogue constant avec le plateau, grâce en particulier à un rôle accru du leitmotiv, fond pour la première fois assez bien les numéros de la partition en une continuité qui ajoute à la densité des personnages, même si les articulations manquent encore de souplesse, même s'il faut recourir périodiquement à des figures orchestrales s'apparentant à de la «musique de scène». La fosse compense ainsi par son réalisme épique le déroulement d'une action essentiellement spirituelle.

*du Rhin*, prélude en quatre tableaux à trois «journées» intitulées *la Walkyrie*, *le Jeune Siegfried* et *la Mort de Siegfried* — les titres définitifs des deux dernières journées, *Siegfried* et *le Crépuscule des dieux*, ne seront choisis qu'en 1856. Il en donne une lecture publique en février suivant, devant un auditoire important.

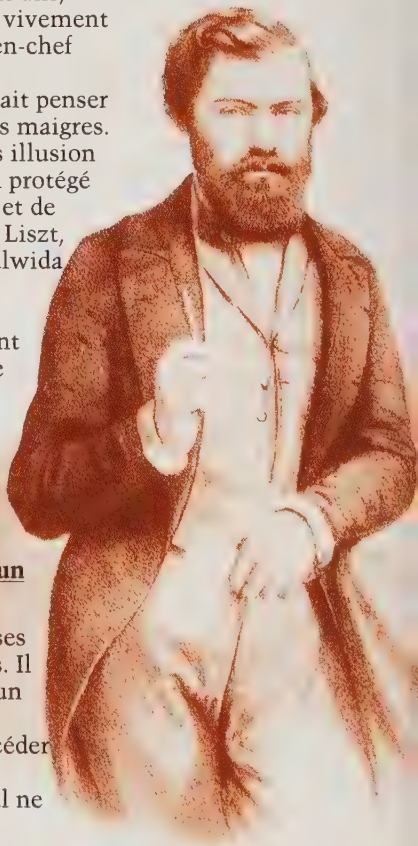
Otto Wesendonck écrivait : «Wagner est le genre d'homme, artiste jusqu'à la moelle, capable d'exercer sur l'art une influence durable et déterminante. Mais une chose est sûre : on ne doit pas lui remettre de l'argent en main propre.»

**Grâce à Otto Wesendonck, Wagner organise à Zurich trois concerts consacrés à ses œuvres : un triomphe**

Wesendonck, généreux homme d'affaires que Richard a rencontré quelques mois plus tôt, est marié à une jeune femme de vingt-trois ans, Mathilde, qui comme son époux a été vivement impressionnée par le génie du musicien-chef d'orchestre.

Pour la première fois, Wagner pourrait penser qu'il a rompu avec le temps des vaches maigres. Grâce à Wesendonck, qui analyse sans illusion l'impossible rapport entretenu par son protégé avec l'argent, le voilà libre de voyager et de retrouver un cercle d'amis : Herwegh, Liszt, la princesse de Sayn-Wittgenstein, Malwida de Meysenbug, Elisa Wille, Gottfried Semper, Gottfried Keller... En même temps, il travaille plus confortablement à la composition de *l'Or du Rhin* et de *la Walkyrie*.

Or voici que le 9 août 1857 il interrompt *l'Anneau*, abandonnant Siegfried dans sa forêt afin de se consacrer à un nouveau drame, *Tristan et Isolde*. Que s'est-il passé ?



**L'année 1854 est importante à plus d'un titre pour Wagner...**

Tout d'abord, Otto Wesendonck paie ses dettes. Mais l'arrangement est pervers. Il ne s'agit pas d'un don, simplement d'un prêt gagé sur des droits d'auteur hypothétiques : Wagner en viendra à céder à son mécène les bénéfices escomptés d'œuvres pas même écrites et dont nul ne

sait, s'agissant de *l'Anneau*, si elles seront un jour représentées !

En second lieu, Richard prend connaissance en octobre de l'ouvrage fondamental du philosophe Arthur Schopenhauer, que l'Allemagne redécouvre alors. Stupéfait, il décèle dans *le Monde comme volonté et comme représentation* des analyses qu'il assimile aux siennes et en particulier à la métaphysique de *l'Anneau*. Dès lors il confiera à qui voudra l'entendre qu'il est «intimement schopenhauerien».

Enfin, inévitablement, l'idylle se noue avec Mathilde Wesendonck. Sensible, douce et cultivée, celle-ci sait offrir son âme comme personne. Bouleversé par son inépuisable disponibilité, Wagner en fait sa confidente, sa «page blanche», selon le mot qu'elle emploiera plus tard pour définir leurs relations.

La situation est tout de même extraordinaire : les

« Et cet amour, qui jamais ne s'exprima entre nous, finit par éclater au grand jour, lorsqu'il y a un an, je composai *Tristan* et le lui donnai. Pour la première fois elle perdit contenance et me déclara qu'il ne lui restait plus qu'à mourir. »

Richard Wagner, lettre à sa sœur Kläre, août 1858

deux couples — car Minna est là — vivent côte à côte, Richard et Mathilde se voient quotidiennement, échangent des billets... La ville se doute de tout, et Otto n'est pas aveugle. Pourtant les apparences restent sauves longtemps, et Mathilde continue de tenir son rôle d'épouse bourgeoise. Du moins jusqu'en 1857.

**Alors qu'il travaille à «Siegfried», Wagner esquisse un «Tristan» où Parsifal interviendrait au troisième acte**

Il renonce finalement à cette combinaison des deux épopées et rédige plutôt un scénario de *Parzival* — l'orthographe, provisoire, est encore directement issue du roman de Wolfram von Eschenbach. Puis à l'été, en un mois,

❝ Or, comme je n'ai dans mon existence jamais connu le vrai bonheur de l'amour, je veux encore élever au plus beau de tous les rêves un monument où, depuis le commencement jusqu'à la fin, cet amour s'accomplira cette fois vraiment jusqu'à saturation. J'ai dans la tête l'ébauche d'un *Tristan et Isolde*, le projet musical le plus simple mais aussi le plus rempli de sève qui soit. Puis, du pavillon noir qui flotte à la fin, je me couvrirai pour mourir. ❞

Richard Wagner,
lettre à Liszt,
le 16 décembre 1854

il délaisse *l'Anneau* et se consacre à *Tristan*. Lecture est donnée du poème le 31 août dans la nouvelle villa, L'Asile, juste séparée de l'habitation des Wesendonck par un petit jardin, à l'occasion d'une visite de Hans von Bülow et de sa jeune épouse Cosima, fille de Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult. Tous les biographes ont retenu l'image : autour de Wagner, trois femmes qui sont pour lui le passé (Minna), le présent (Mathilde) et l'avenir (Cosima).

Très vite Richard entame la composition, peaufinant quelques brouillons et mettant en musique cinq poèmes de Mathilde, les *Wesendonck Lieder*.

**Les relations de voisinage s'enveniment. Minna multiplie les confidences indiscrètes, intercepte une lettre et provoque l'esclandre**

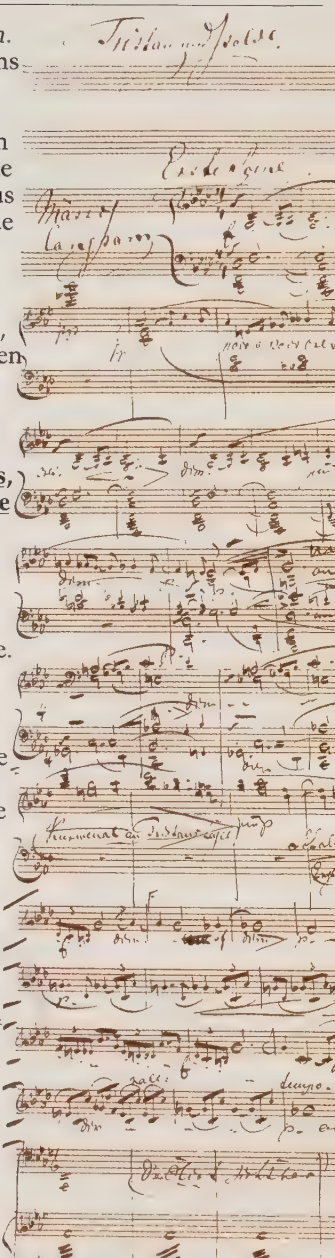
Otto éloigne sa femme, Wagner la sienne, avant de se décider à quitter L'Asile. Il part seul en août pour Venise, où il travaille à *Tristan* tout en entretenant sa passion pour Mathilde dans les pages d'un journal intime.

Expulsé de Venise sur intervention de l'ambassadeur de Saxe à Vienne, Richard multiplie à nouveau les démarches pour bénéficier enfin d'une amnistie et se déclare prêt à renier publiquement toutes ses idées passées en échange d'une pension suffisante pour qu'il produise ses œuvres «sans dépendre de succès extérieurs».

Retour en Suisse, il achève *Tristan* en août 1859, implore encore la générosité de Wesendonck et part pour Paris, où il espère faire représenter *Tannhäuser*.

**Quelques concerts réussis et l'entremise du très influent critique musical Gaspérini lui ouvrent les portes du Tout-Paris**

Un clan Wagner se constitue et s'étend bientôt jusqu'à la cour de Napoléon III où Pauline Metternich, épouse de l'ambassadeur d'Autriche, s'institue



THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

Débuts de M. NIEMANN

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

TANNHAUSER

M. RICHARD WAGNER.

Mme TEDESCO — Mme MARIE SASS

M. NIEMANN — Mme BORELLI — M. GUEYMARD — M. COULON

LE PAPILLON

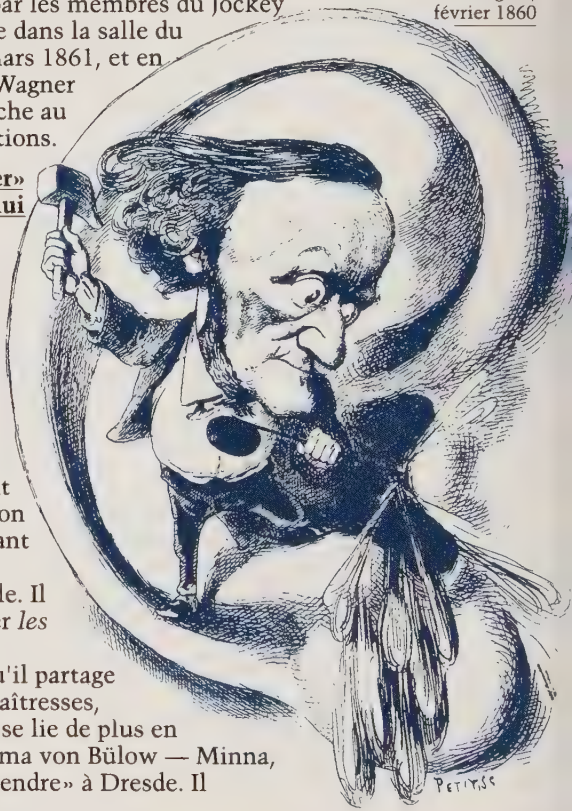
protectrice du musicien. L'empereur accepte de mettre *Tannhäuser* au programme de l'Opéra. Le musicien bénéficie de conditions de travail exorbitantes, faisant des envieux et alimentant des campagnes de presse anti-bonapartistes. Une cabale s'empare à nouveau de ses textes théoriques, les tourne en ridicule, et met l'accent sur les opinions antisémites du «Prussien». Le chahut est organisé par les membres du Jockey Club, malgré la présence dans la salle du couple impérial, le 13 mars 1861, et en dépit du succès public. Wagner retire son opéra de l'affiche au bout de trois représentations.

**La chute de «Tannhäuser» fait de lui un martyr et lui attire aussitôt la sympathie du public musicien allemand**

Déjà, le wagnérisme prend l'allure d'un combat national : on remet au compositeur un passeport prussien, on l'invite, on le joue, on l'amnistie totalement en 1862. Cette admiration générale ne l'aide pourtant pas à faire représenter *Tristan*, jugé trop difficile. Il se résout alors à entamer *les Maîtres chanteurs de Nuremberg* et, tandis qu'il partage sa vie entre plusieurs maîtresses, dont Mathilde Maier, il se lie de plus en plus intimement à Cosima von Bülow — Minna, elle, est retournée «l'attendre» à Dresde. Il

J'aurais hésité encore à vous témoigner par lettre mon admiration si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie. Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays.»

Charles Baudelaire, lettre à Wagner, février 1860



rencontre également Ludwig et Malvina Schnorr von Carolsfeld, couple de chanteurs exceptionnels ; lui surtout, prototype du ténor rêvé par Wagner.

Mais les dettes recommencent à s'accumuler et, pour subsister, Wagner entreprend jusqu'à Saint-Pétersbourg d'épuisantes tournées de concerts. De son passage à Berlin, le 28 novembre 1863, date la réalité de son union complète avec Cosima. Comme il vit désormais de billets à ordre, il ne cesse de fuir les villes où il se produit. C'est à Stuttgart, le 3 mai 1864, que le rejoint le conseiller Pfifermeister, lancé à sa recherche par le nouveau roi de Bavière, ce jeune Louis II monté sur le trône le 10 mars à dix-huit ans et qui lui offre tout.

A Paris, autour de Pauline Metternich, le clan des wagnériens réunit les compositeurs Gounod et Saint-Saëns, les poètes Baudelaire, Catulle Mendès, Emile Ollivier (beau-frère de Cosima), les critiques Champfleury et Leray, Gustave Doré et Emile Perrin (futur directeur de l'Opéra), ainsi que ses amies Malwida de Meysenbug ou Marie Kalergis. Wagner retouche la partition de *Tannhäuser* en enchaînant un ballet à l'ouverture et en pratiquant quelques coupures. Surtout, il revoit de larges passages, au premier acte notamment, dans un style directement issu des expériences musicales de *Tristan*. Mais, privé de son habituel ballet du deuxième acte, le Jockey Club vient au spectacle muni de sifflets de chasse. En 1976, pour conspuer la mise en scène de *l'Anneau* conçue par Patrice Chéreau à Bayreuth, certains reprirent l'idée du sifflet.

Miraculeux sauveur que ce jeune monarque exalté, «ange venu écarter tous les soucis quotidiens» et qui d'abord sur la cassette royale éponge toutes les dettes. Il reste à Wagner vingt ans de vie, vingt ans pendant lesquels il va achever son œuvre.

CHAPITRE IV

# LES ILLUSIONS ET LA PAIX

« Le véritable fondement de ma souffrance est dans l'extravagance de ma position à l'égard du monde et de mon entourage, qui désormais ne peuvent plus m'apporter de joie : tout est pour moi martyre, torture, insatisfaction. »

Richard Wagner, lettre à Uhlig, juillet 1852

L'irruption inespérée d'un protecteur dans la vie du musicien arrive à point nommé. Les troubles de la personnalité dont souffre Wagner «par nervosité excessive», comme il l'écrit lui-même, l'ont détaché de plus en plus dangereusement des réalités. Il a multiplié les aventures féminines comme on se jette dans autant d'impasses, dépensé sans compter et n'en mène pas moins hardiment la composition des *Maîtres chanteurs*, ouvrage plutôt détendu ! Chacun autour de lui en est d'ailleurs persuadé : il tient là enfin la matière d'un vrai succès populaire.

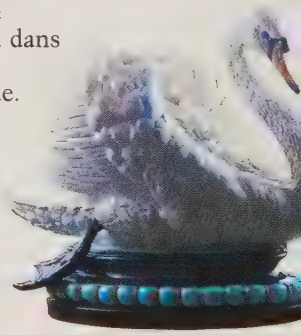
Pourtant, désespérant de les pouvoir représenter, Richard conserve les clefs de son avenir : *l'Anneau*, dont la partition demeure inachevée et pour lequel il vient de concevoir le projet d'un théâtre réservé à son exécution en festival, où déjà sont précisées la salle en amphithéâtre et une fosse d'orchestre enfouie sous la scène ; *Tristan*, en second lieu, dans lequel le compositeur a trouvé la révélation névrotique de son génie musical et dramatique. Ces deux ouvrages, il ne va pas tarder à les imposer au monde, grâce à un roi dont les châteaux de rêve sont hantés par les personnages de ses opéras.

**Souvent présentée comme un épisode éclatant, cette période se révèle avoir été l'intrigue la plus éhontée de la vie de Wagner**

Honte pour tout le monde, d'ailleurs, et notamment «pour Louis II, qui confondit le rêve et la réalité, pour Wagner qui franchit les limites morales permises, et pour Cosima qui perdit son innocence dans cette affaire parce qu'elle cacha à Bülow que sa troisième fille n'était pas de lui et trompa le roi sur la nature de ses relations avec Wagner», écrit Gregor-Dellin.

Cosima arrive à Munich avant Hans et scelle définitivement son union avec Richard. Elle comprend où est sa place. Le mariage avec Bülow, être maladif et brutal conscient de son infériorité tant vis-à-vis de sa femme que de Wagner, ressemblait à un enfer douloureux. Elle accepte de braver le monde. Presque aussitôt elle est enceinte d'Isolde.

« Vous vous hâtez de sacrifier à chaque nouvelle illusion qui se présente, apparemment pour chasser de votre cœur l'insatisfaction d'illusions passées, et nul ne sait mieux que vous-même que ce n'est pas possible et que vous n'y réussirez jamais. Ami, comment tout cela finira-t-il? »
Mathilde Wesendonck, lettre à Wagner



Louis II n'est pas musicien : c'est le poète chez Wagner qui le fascine, parce qu'il brasse en un langage exalté, qui sera celui de leur correspondance, des légendes auxquelles le roi prête autant de foi que Senta à l'existence du Hollandais.

Richard a vite saisi son intérêt : pour rassurer le roi, il entreprend de réviser tous ses discours politiques passés et, plein d'impatience, le persuade de lui intimer, le 7 octobre 1864, «l'ordre royal d'achever *l'Anneau*» et de faire établir les plans nécessaires à sa représentation. Dans ce but on appelle en consultation l'ami Gottfried Semper tandis que Wagner organise son clan, faisant nommer auprès de lui par le roi nombre de collaborateurs, notamment le compositeur Peter Cornelius, l'un des esprits les plus indépendants de ce groupe.

Cependant les nuages s'accumulent. Richard se trouve pris dans le jeu des partis qui entourent le jeune roi, et dont il croit devoir le protéger. Mais on l'accuse de dilapider les deniers publics et d'exercer sur le monarque, esprit fragile et tourmenté, une influence néfaste : ne va-t-on pas le surnommer Lolus, en référence à la danseuse

Après sa première rencontre avec Wagner, Louis II confie à sa fiancée Sophie-Charlotte : «J'avais l'impression que nous avions interverti nos rôles.»

Lola Montès qui causa la disgrâce du grand-père de Louis ?

**Le roi met au programme du théâtre la création de «Tristan», le 10 juin 1865, avec les Carolsfeld dans les rôles titre**

Cosima vient d'accoucher. Liszt ne s'est pas déplacé : ses relations avec Wagner demeurent fraîches depuis une entrevue d'août 1864 au cours de laquelle il a mis en garde son ami contre toute atteinte à l'honneur du mariage Bülow, tandis que Wagner considère avec méfiance les projets de Liszt d'entrer dans les ordres. Mais les représentations sont exceptionnelles surtout grâce au travail de Bülow qui dirige l'orchestre.

Or, si le poème de *Tristan* est le plus disséqueur de l'âme humaine entrée en passion, son orchestre manifeste à séparer les chairs le tranchant d'un scalpel. Il faut écouter Marcel Beaufils s'exprimer sur cette partition : «*L'Anneau* était dominé par la puissance. *Tristan* sera, en regard, sous le signe du paroxysme.»

« Nous devons lui être très reconnaissants de nous chanter *Siegfried*. Mais lorsqu'il commence à nous déclamer sur le même ton onctueux le récit du Hollandais, cela devient insupportable. L'autre jour, nous étions chez Mme von Bülow. Pas plus tôt arrivé, Wagner commence à nous lire un grand nombre de chants de Rostem et Suhrab. Puis presque tout le premier acte de *Tristan*. Puis il raconte son *Parsifal* (...). Notre ami doit absolument parler, lire, chanter de lui, sinon il ne se sent pas bien. »

Peter Cornelius, 24 janvier 1865

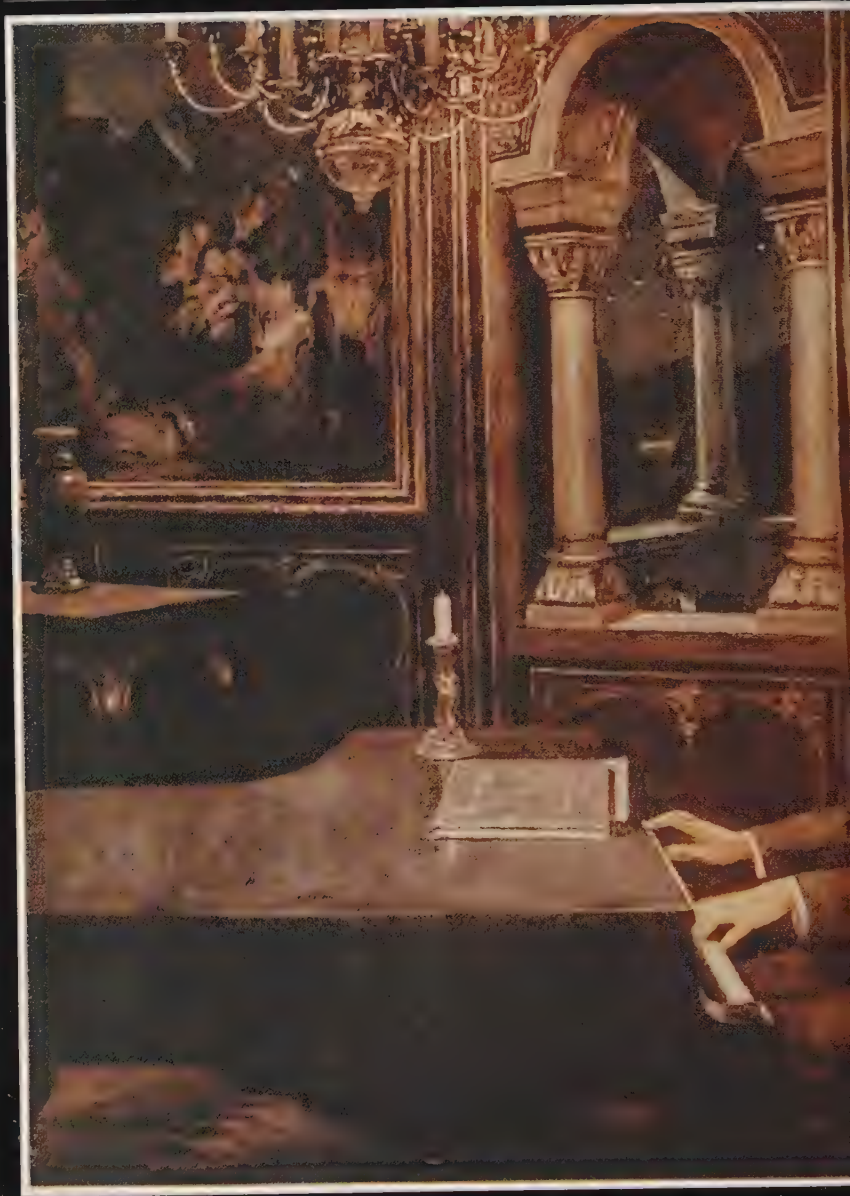
« Ce faiseur de musique salarié, l'homme des barricades de Dresde, médite maintenant de séparer le roi de ses fidèles et d'installer aux places devenues vacantes les gens de son bord afin d'exploiter l'idée d'un parti révolutionnaire œuvrant contre le pays. Wagner et son clan sont un nuage de sauterelles ! »

*Neue Bayerische Kurier*, 1867

**L'ami royal, généreux, solitaire et abusé**

" Vous savez que le jeune roi de Bavière avait donné l'ordre de se mettre en quête de moi. Aujourd'hui, j'ai été présenté à lui. Il est hélas si beau, d'un esprit si complet, d'une âme si magnifique, que je crains que sa vie ne soit traitée par ce monde médiocre comme un fugace rêve divin. Il m'aime avec la tendresse et l'ardeur qu'on met à un premier amour. Il connaît tout de moi, il me comprend intimement, il me devine entier. Il veut que je reste éternellement auprès de lui, que je travaille dans la paix à mes œuvres : il entend me donner tout ce dont j'aurai besoin pour ce faire ; il m'ordonne d'achever les *Nibelungen*, il veut les faire représenter tels que je les rêve. Je dois être mon propre maître, pas son chef d'orchestre, rien d'autre que son ami. "

Richard Wagner,
lettre à Eliza Wille,
4 mai 1864



**Le protecteur éternellement fidèle**

« Ô cher roi plein de grâce !
Ces larmes de la plus céleste émotion, je **vous les envoie, afin** que vous sachiez qu'aujourd'hui les merveilles de la poésie sont devenues divine réalité dans ma misérable vie, si pauvre et avide d'amour ! Et cette vie, jusqu'à son dernier mot, sa dernière note de musique, vous appartient désormais, ô mon jeune roi bienveillant. »

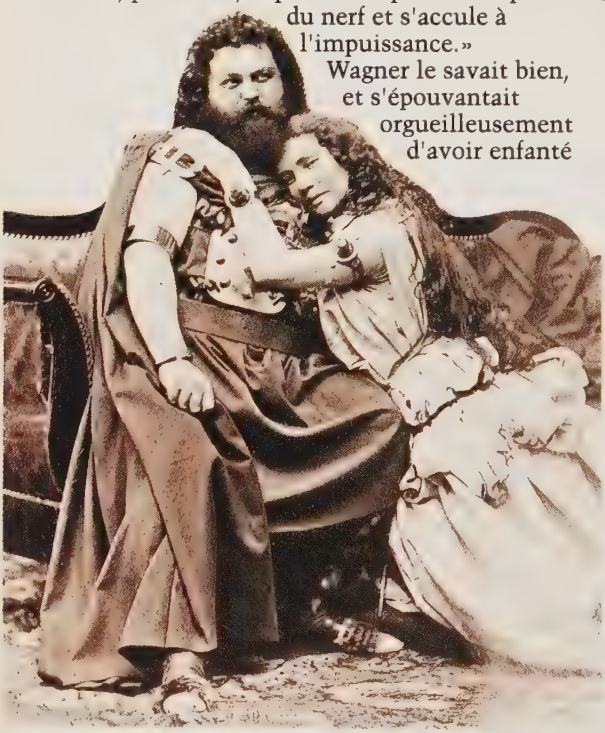
Richard Wagner,
lettre à Louis II,
3 mai 1864

« **Soyez assuré que je** ferai tout ce qui est en mon pouvoir afin d'écarter de vous les souffrances passées. Les misérables soucis du quotidien ne doivent plus jamais souiller **votre pensée, je veux** vous offrir la paix de l'âme afin que, dans cet éther pur et radieux, vous puissiez consacrer aux enchantements de votre art les meilleures forces de votre génie. Vous avez été l'unique source de mes joies, depuis mon plus jeune âge, ô mon ami, mon meilleur maître, vous qui, comme nul autre, avez su parler à mon cœur. »

Louis II de Bavière,
lettre à Wagner,
5 mai 1864

Toute cette partition chanté comme un rebondissement discontinu mais permanent de vagues mélodiques enlacées. {...}
Mais il y a — pour l'avenir du wagnérisme surtout — des éléments de faiblesse possible : les écarts où se distend la mélodie, et dont il sera fait usage abondamment dans *le Crépuscule*, la tonalité tour à tour incertaine et exaspérée, la fuite vers les tessitures aiguës, les hallucinations de thèmes par flots courts et pressés, triturant, torturant, épuisant l'idée. Tout cela, Wagner le tient, par son génie, sur un plan de puissance impressionnante. Mais le wagnérisme est en germe, avec son instabilité tonale vite devenue chronique et gratuite, son esthétique de l'exaspération à froid, de l'évasion vers les vibrations extrêmes de la corde, où l'intensité, pour finir, dépasse la capacité réceptive du nerf et s'acculе à l'impuissance.»

Wagner le savait bien, et s'épouvantait orgueilleusement d'avoir enfanté



Wagner émet le souhait que Ludwig Schnorr von Carolsfeld enseigne son art et sa technique dans l'école de musique qu'il projette d'ouvrir. Quelques semaines seulement après la première de *Tristan*, le chanteur meurt des suites d'une attaque de rhumatisme articulaire. Wagner ressent très douloureusement cette perte, mais ses détracteurs y voient la preuve que le rôle de Tristan est funeste aux chanteurs.

une telle violence dont il doutait qu'on sût un jour l'interpréter totalement. En tout cas, après *le Vaisseau fantôme*, voici sa deuxième contribution essentielle à l'histoire de la musique et du théâtre lyrique.

Tout de suite après *Tristan*, Wagner ébauche *Parsifal*.

Cosima s'installe auprès de lui. Nous savons peu de choses sur les rapports intimes de Cosima et Richard, leur correspondance ayant été brûlée par leur fille Eva. Reste l'image officielle qu'ils voulurent laisser, bien différente des témoignages examinés depuis peu : c'est qu'il fallait tout dissimuler au roi.

## La protection de Louis II a cependant ses limites

Aussi, lorsque Wagner se mêle de renverser le cabinet Pfifermeister, il provoque une levée de boucliers qui conduit à son expulsion, prononcée le 9 décembre 1865. Le musicien retourne en Suisse, laissant Bülow à Munich seul devant la cabale. Celle-ci se fait d'autant plus mordante que Cosima vient aussitôt rejoindre son ami. Richard entreprend de lui dicter son autobiographie, *Ma vie*, et choisit avec elle la maison qu'ils habiteront désormais, à Tribschen, sur les bords du lac des Quatre-Cantons. Cosima va servir de messager entre Richard et

Suscitée par Louis II, l'autobiographie de Wagner, *Ma vie*, s'arrête en 1864, date à laquelle le *Journal* de Cosima prend le relais. Le livre mêle les aveux les plus francs et les dissimulations les plus stratégiques : il ne fallait scandaliser le roi ni par trop de fidélité aux positions politiques des années de Dresde, ni par trop de détails sur la rencontre avec Cosima. De même cette dernière avait intérêt à ne pas apparaître comme responsable de l'éclatement du ménage Wagner. Enfin de nombreux points ont été transformés par Wagner, notamment l'épisode Wesendonck, afin de ne pas froisser sa nouvelle compagne. Le fils de Wagner, Siegfried, ne put lire que *Ma Vie* et quelques textes expurgés par sa sœur. Pourtant Wagner et Cosima avaient rassemblé une masse inouïe de documents, qui permet de reconstituer la vie de Richard à la minute près. Cette exhaustivité frénétique compensait peut-être chez Wagner l'absence d'une histoire de sa famille, et notamment de toute information sur son père.

Louis II, que cette séparation forcée bouleverse. L'influence de l'exilé demeure forte ; alors les journaux s'emparent de ses relations avec Mme von Bülow et le couple adultère n'hésite pas à convaincre le roi d'intervenir publiquement contre la presse munichoise afin de certifier l'honorabilité de la conduite de ses amis... au moment même où Cosima attend son second enfant de Richard, Eva.

Mais Wagner, désormais, se sent libre. Minna est morte fin 1866 à Dresde. *Les Maîtres chanteurs* sont achevés en octobre 1867 et, devant la partition, Liszt et Richard se réconcilient. En mars 1868, Louis II brise le silence. Il a changé : la guerre inter-allemande a démontré son incapacité à gouverner et le salut de la Bavière est négocié avec Bismarck par le cabinet Hohenlohe. Wagner remarque bien les premiers signes de trouble mental chez son protecteur mais ne s'y arrête pas : il travaille à obtenir la création des *Maîtres chanteurs* à Munich, en prévision de laquelle il a multiplié, pour le roi, les analyses sur la responsabilité historique des princes allemands dans le non-développement d'un art national. Avec *les Maîtres*, Wagner exorcise les poisons de *Tristan*. Aux affres de la nuit succède la splendeur des aurores nouvelles que l'auteur entrevoit pour l'Allemagne dont il rêve, héritière de ce XVIe siècle dont toute la Germanie considère qu'il fut son âge d'or. Et vraiment Wagner s'imagine désigné pour devenir ce qu'il prétend avoir toujours été : le chantre de cette Allemagne éternelle dont il a situé le cœur à Nuremberg, de tout temps plaque tournante de l'Europe humaniste et cité germanique par excellence.

« L'entichement du jeune roi pour le musicien poète avait en ses débuts quelque chose de presque enfantin, il le traitait en conseiller et en ami tandis que Wagner lui prodiguait en retour une tendresse paternelle, mais aussi, régnant ainsi sur ses pensées, finissait par devenir co-prince du royaume. Il m'a été donné de lire de nombreux billets adressés par le roi à Wagner, ainsi que des lettres, qui m'ont alors frappé bien moins par leur esprit que par leur exaltation. Que celle-ci n'ait guère pu être évitée en tout commerce avec le maître (génial, mais incroyablement agité), cela se conçoit : et d'autant plus que ce dernier était tout à fait porté à dénigrer l'humanité entière, qu'il ne considérait que comme un troupeau offert à l'usage de quelques élus. De ce point de vue, Wagner n'a certainement pas exercé une influence bénéfique sur le jeune roi, dont il a en tout cas encouragé le penchant à se réfugier dans un monde de rêves. »

Friedrich Pecht, *Souvenirs*, 1894

**Le roi faiblit à nouveau : «les Maîtres chanteurs» sont créés le 21 juin 1868 sous la direction de Hans von Bülow**

C'est le plus grand succès de Wagner depuis *Rienzi*. Edouard Hanslick, l'influent critique musical, n'en partage pas l'enthousiasme, jugeant, comme l'ensemble de la presse d'ailleurs, l'œuvre «laide et a-musicale» et voulant y déceler «un intéressant symptôme de maladie». Mais le grand public suit l'auteur, faisant des *Maîtres chanteurs* l'opéra national bavarois, une réputation qui dure de nos jours.

Il faut dire que cette fois les spéculations métaphysiques se dissimulent sous le rythme du dialogue, s'émaillent de jeux de mots, au parfum des échoppes en fête et des sureaux la nuit de la Saint-Jean (l'œuvre fut symboliquement créée ce jour-là), à l'odeur du cuir et de la poix, à l'air des forêts de Franconie d'où descend le héros. L'intrigue ouvre ses portes à la tendresse, au bon enfant, à la pudeur aussi des sentiments — c'est bien l'unique fois chez Wagner !

Elle prêche l'optimisme, le courage, la foi, les valeurs paternelles. La partition réussit à unir tous les démons du wagnérisme avec une rare souplesse. La croirait-on assise lourdement sur trois actes taillés dans la masse ? On admire l'humour du chromatisme, la veine de l'orchestration, la liberté conquise dans l'usage du leitmotiv, l'infaillibilité prouvée à agencer les épisodes. Cède-t-elle parfois à de faciles gaillardises ? C'est pour mieux alterner la puissance et la grâce, ces chœurs qui se ramassent en tutti impressionnants, ces grands ensembles d'oratorio au contrepoint hanté par l'ombre de Bach — que Wagner redécouvre à l'époque — mais aussi ces figures de danse promptes à jaillir, et peut-être surtout ces croquis instantanés, ces miniatures où le génie de Wagner, dira Nietzsche, s'exprimait le mieux.

Une cathédrale au saint art allemand, certes, mais peuplée de silhouettes bariolées, fleurant bon le terroir, quoique l'auteur rêve de leur tailler un uniforme.

D'autres s'en chargeront, enrôlant les personnages sous la bannière du pangermanisme.

A Bayreuth sous le règne de Cosima, les tableaux historiques (ici, *Lohengrin* et *Tristan*) sont traités, comme du vivant du compositeur, avec un minutieux souci de réalisme. Pour *les Maîtres*, on reconstitue même l'architecture de Nuremberg au XVI[e] siècle. Pourtant, pas plus que la Guilde des maîtres n'eut l'importance artistique que Wagner lui accorde, on ne trouvera trace dans cet opéra d'emprunts musicaux ou poétiques qui ne soient pas, jusque dans leur archaïsme, entièrement refabriqués.

**A Munich la situation du couple Bülow devient intolérable. Louis II finit par tout savoir des relations de Richard et Cosima**

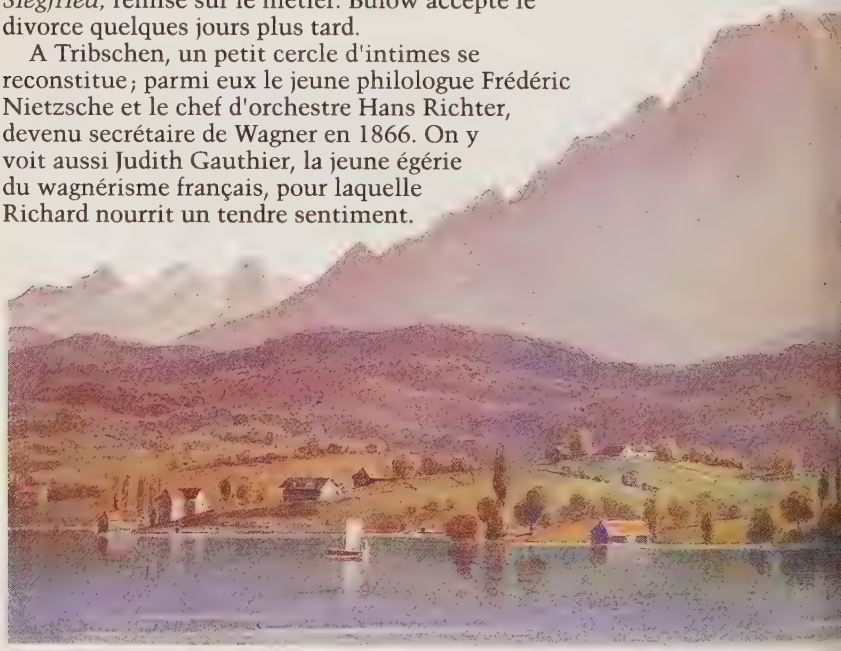
Hans, avec dignité, s'enfonce dans le silence tandis que celle qui est toujours légalement sa femme s'installe à Tribschen avec ses trois enfants.

Cosima s'est ainsi imposée à Wagner autant que Wagner s'est imposé à elle. Très vite. On ignore dans quelle mesure Wagner — qui, jusqu'aux semaines décisives de l'arrivée à Munich, envisageait encore de prendre auprès de lui Mathilde Maier —, habitué à recevoir ou à exiger le don d'autrui le plus absolu, comprit l'ampleur de cet amour ou aida sa compagne à surmonter le sentiment de culpabilité qu'elle endura toute sa vie, douloureusement, envers Bülow. Toujours est-il qu'il connaît auprès d'elle la suprême paix, le vrai bonheur, et tout d'abord celui d'avoir un fils, Siegfried, né le 6 juin 1869, juste comme son père achève la partition de *Siegfried*, remise sur le métier. Bülow accepte le divorce quelques jours plus tard.

A Tribschen, un petit cercle d'intimes se reconstitue; parmi eux le jeune philologue Frédéric Nietzsche et le chef d'orchestre Hans Richter, devenu secrétaire de Wagner en 1866. On y voit aussi Judith Gauthier, la jeune égérie du wagnérisme français, pour laquelle Richard nourrit un tendre sentiment.

❝ L'année 1868 marque un tournant dans ma vie. Cette année-là j'ai eu le grand bonheur de concrétiser ce qui me faisait vivre depuis cinq ans. A l'heure où je reconnus ma véritable vocation intérieure, ma vie était un rêve de désolation et de laideur (...). Une renaissance, une délivrance, voilà ce que fut pour moi cet amour et je me jurai de le sceller par la mort, le renoncement le plus sacré ou le don de moi le plus total. ❞

Cosima Wagner, *Journal*



**Contre la volonté de Wagner, Louis II décide de créer partiellement «l'Anneau», dont il a racheté les droits à Otto Wesendonck**

Louis II ne s'est pas arrêté davantage à l'annonce officielle des relations unissant Cosima et Richard. Il vit, avec Wagner, dans un autre monde : tous deux certainement sont conscients de la parodie. Cette conscience fait partie du jeu, et seule l'irruption trop forte du réel (la famille royale, le cabinet, la presse...) est capable de lancer Louis dans un autre jeu : celui du monarque absolu.

C'est ce qui se produit en 1869 lorsque le roi décide la création de *l'Or du Rhin* au théâtre de Munich. Il est dans son bon droit et Wagner s'est déclaré

prêt à collaborer. Mais les conditions scéniques sont telles que Richter (successeur de Bülow au théâtre) et Franz Betz (engagé pour le rôle de Wotan) convainquent Wagner de s'opposer à la première. Le roi, excédé, renvoie les fortes têtes et la représentation a lieu devant un public dérouté.

Louis II récidive en 1870 avec *la Walkyrie*, celle-ci triomphalement accueillie. Wagner, officiellement furieux, prend soin cependant de rester en contact avec le chef machiniste Karl Brandt dans la perspective, sérieuse désormais, d'édifier son théâtre des Festivals *(Festspielhaus)*, hors de portée de Louis, qui exige maintenant *Siegfried* acte par acte.

Le 25 août, Wagner épouse Cosima et compose pour son anniversaire, le 25 décembre, la page symphonique *Siegfried Idyll*, écrite pour une quinzaine d'instrumentistes. Dans le même temps il multiplie les actes d'allégeance à l'égard des armées prussiennes victorieuses devant Sedan. La publication du pamphlet *Une capitulation*, où Wagner règle ses comptes avec l'esprit parisien, empoisonne dès 1870 les efforts des wagnériens français pour introduire leur culte en France. Le wagnérisme y devient, plus qu'ailleurs, une affaire politique dont la virulence atteindra son comble lors des deux conflits mondiaux.

Mais le Reich nouvellement proclamé à Versailles fait assez peu de cas de ce soutien trop visiblement destiné à obtenir des fonds publics pour l'organisation du Festival.

**En 1871, Richard et Cosima vont visiter Bayreuth, dont ils espèrent pouvoir utiliser le vieux théâtre des Margraves**

Le lieu se révèle finalement malcommode mais Wagner, séduit par la ville, décide de s'y installer et entreprend les démarches nécessaires à l'attribution d'un terrain pour son théâtre. Fait stupéfiant : le conseil municipal de Bayreuth adopte aussitôt le projet de ce compositeur inconnu de lui et le défendra désormais de toutes ses forces. Aussitôt, on constitue le conseil d'administration du Festival, qui commence l'émission d'actions de soutien. Dès

Bayreuth, petite ville de Haute Franconie dans le nord de l'Etat de Bavière, essentiellement industrielle et artisanale, compte en 1872 environ 18 000 habitants.

le mois d'avril de l'année suivante, Wagner quitte Tribschen pour s'installer à Bayreuth.

Le 22 mai 1872, Wagner pose la première pierre du Festspielhaus en présence de nombreux amis. Puis il dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven au théâtre des Margraves (à l'époque moderne, ce rituel sera plusieurs fois repris notamment pour la réouverture du Festival en 1951). A l'occasion de cette cérémonie, chacun peut vérifier que la petite cité est bien mal équipée pour accueillir tant de monde.

Mais il faut désormais achever *l'Anneau*. Wagner

mène de front *le Crépuscule des dieux*, plusieurs essais théoriques sur des sujets fort divers, et entretient avec Nietzsche une relation intense mais déséquilibrée. Le premier ouvrage du philologue, *l'Origine de la tragédie*, vient de paraître et le musicien s'obstine à voir dans son jeune admirateur le plus brillant de ses disciples, le mieux doué de ses apôtres, sans bien en reconnaître l'originalité. Ils ne sont pas, au fond, du même siècle, et puis Wagner, vieilli, hanté par la maladie et la mort, ne vit plus désormais que pour lui-même et pour sa gloire, aidé dans cet isolement superbe d'égoïsme par Cosima qui s'est instituée gardienne du temple.

C'est avec elle que Wagner parcourt les théâtres allemands afin de réunir des fonds pour le Festspielhaus et de constituer la distribution de *l'Anneau*. Au moyen de concerts, de réunions de propagande, ils s'efforcent de gagner à la cause de Bayreuth nombre de personnalités influentes ou fortunées ; ils écoutent et rencontrent, chemin faisant, les interprètes du moment dont il faut vérifier qu'ils ont assimilé les principes du drame wagnérien et qu'ils sauront, à Bayreuth, devenir exemplaires.

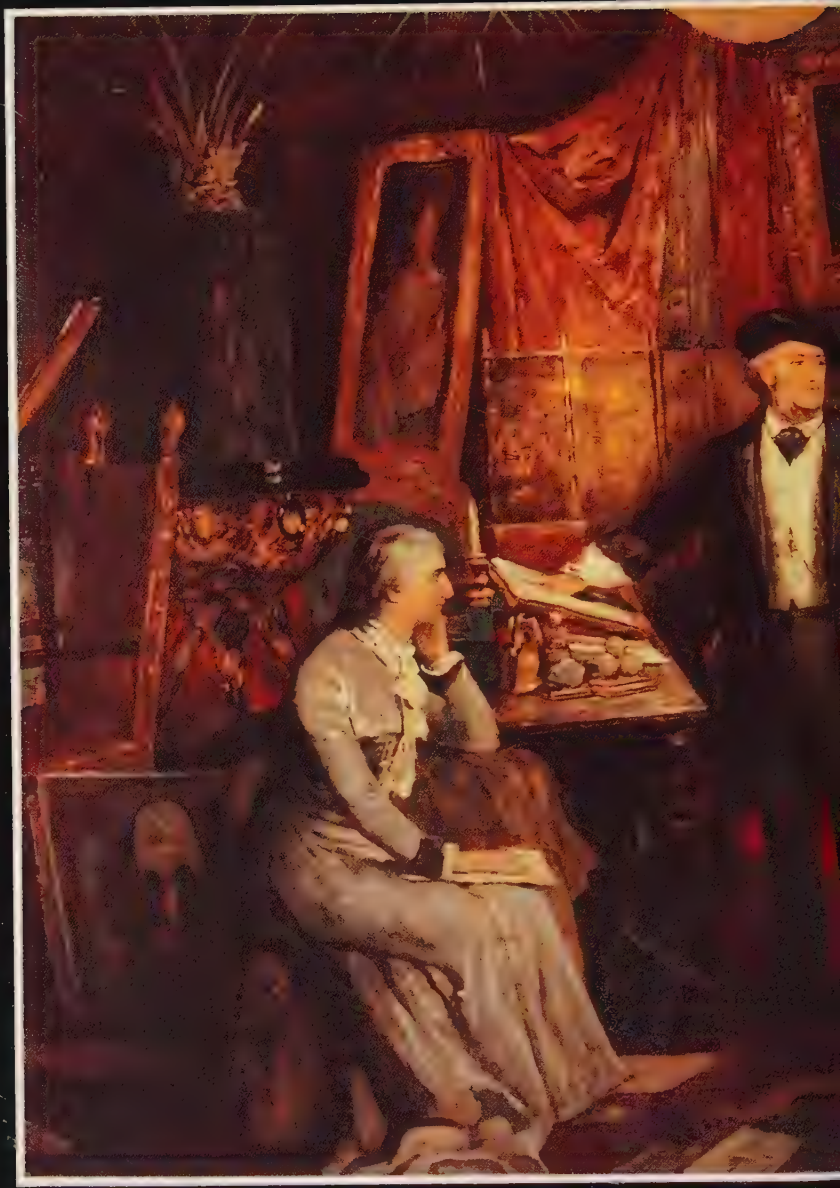
Les chefs d'orchestre Felix Mottl, Hermann Levi rejoignent, dans le «cercle de Bayreuth» les compositeurs Anton Bruckner et Joseph Rubinstein, le publiciste de l'exégèse wagnérienne, Hans von Wolzogen. Wagner forme ainsi les premiers chefs d'orchestre modernes et fonde l'école allemande de direction.

**L'argent tarde à rentrer. Wagner, aux abois, sollicite ses mécènes habituels, cherche à obtenir l'appui de l'Empire : en vain**

" Wahnfried = là où mes illusions trouvèrent la paix. "
Richard Wagner

C'est une fois encore Louis II, de plus en plus muré dans son isolement malade, qui sauve l'entreprise du désastre. Contre l'avis de son cabinet, le jeune roi décide en effet, le 25 janvier 1874, de doter le Festspielhaus des moyens financiers qui lui manquent. Wagner s'installe alors définitivement à Bayreuth dans sa villa Wahnfried. Hans Richter, qui sera le chef d'orchestre de *l'Anneau*, Wagner se réservant la mise en scène, commence à travailler la partition dont le dernier volet est achevé le 21 novembre.

A nouveau, durant l'année 1875, Wagner multiplie les tournées de concerts. L'avancement des travaux du Festspielhaus permet d'organiser pendant l'été les premières répétitions musicales : chacun se félicite de l'acoustique du théâtre. Du 6 au 10 août 1876 ont lieu les



**Villa Wahnfried**

A partir de 1874 Wagner habita sa villa Wahnfried de Bayreuth; on en voit ici le salon, où le maitre est entouré de sa femme Cosima, de Liszt et de Wolzogen. Un tiers de l'édifice fut détruit par un bombardement en 1945; la partie épargnée fut remise en état et resta jusqu'en 1966 la demeure de Wieland Wagner. En 1973, la villa fut léguée à la ville de Bayreuth, complètement restaurée en 1974, puis elle abrita le musée Richard Wagner et le siège de la Fondation Wagner à partir de 1976.

**Le Festspielhaus de Bayreuth**

Sous le plan de la façade du Festspielhaus, Wagner note : «Enlevez-moi les ornements!» Cette construction n'est en effet pour lui que provisoire. Seule la machinerie et «tout ce qui a trait à la perfection intérieure de l'œuvre» doivent être parfaitement réalisés. Le provisoire deviendra définitif, par manque d'argent et en raison de l'acoustique exceptionnelle. Le théâtre est édifié par l'architecte de la Cour, Otto Brückwald. Karl Brandt se charge des installations techniques. A l'époque de cette aquarelle, le balcon d'avant-corps (le *Königsbau*, l'édifice royal) n'existe pas encore; il sera ajouté en 1882, à l'occasion de la visite de Louis II. C'est de là que des trompettes annoncent le début des actes, selon un rituel immuable prescrit et inauguré par Wagner lui-même.

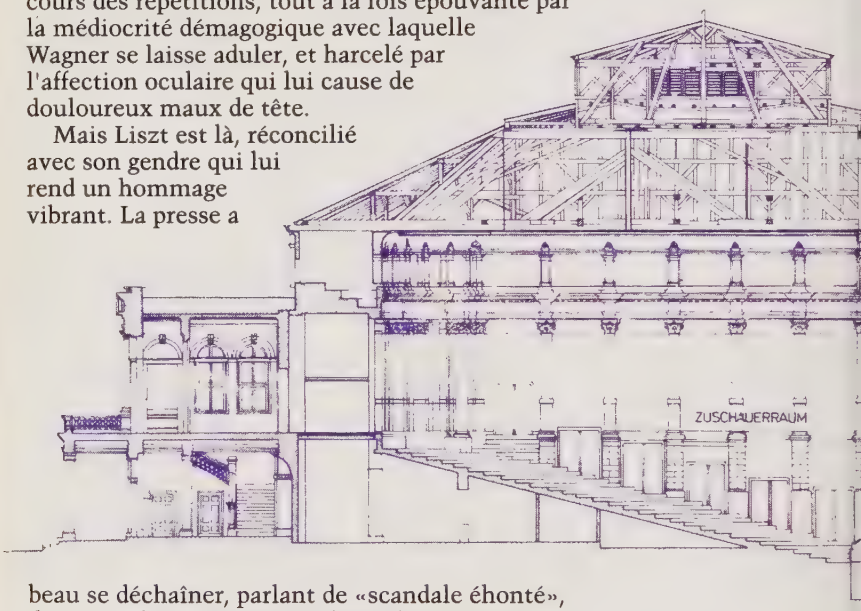
répétitions générales de *l'Anneau du Nibelung*, auxquelles assiste Louis II.

**Des rois, des princes et l'élite intellectuelle européenne président l'ouverture du Festival**

Parmi ce public d'excellence ont pris place les empereurs Guillaume Ier et Pedro II du Brésil.

Nietzsche, de plus en plus distant, s'est enfui au cours des répétitions, tout à la fois épouvanté par la médiocrité démagogique avec laquelle Wagner se laisse aduler, et harcelé par l'affection oculaire qui lui cause de douloureux maux de tête.

Mais Liszt est là, réconcilié avec son gendre qui lui rend un hommage vibrant. La presse a

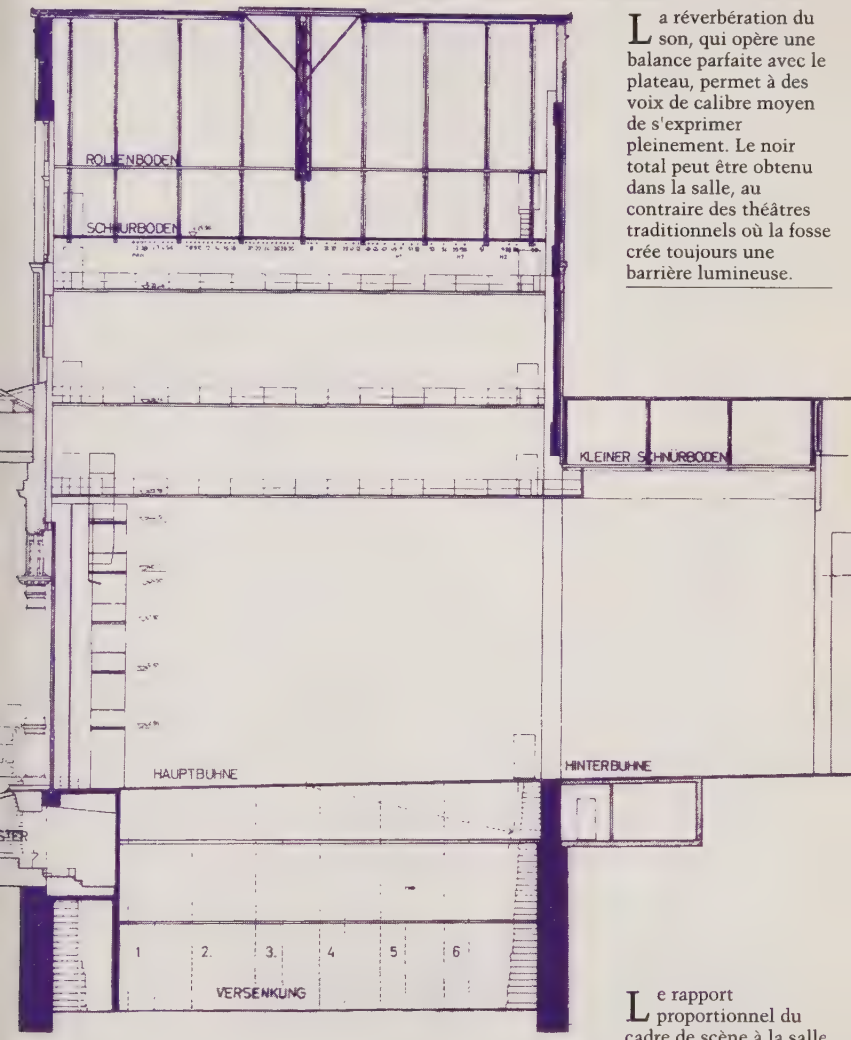



beau se déchaîner, parlant de «scandale éhonté», d'œuvre «factice, insane et bestiale», un succès public fait de curiosité, d'enthousiasme et de mondanité transforme pour un temps Bayreuth en centre d'attraction. Aussitôt en effet l'industrie des souvenirs s'empare du phénomène : médailles, cravates «à la Wagner».

La petite ville fait son apprentissage : comment nourrir, loger, convoyer tant de pèlerins ?

Karl Marx lui-même, de passage à Karlsbad, relate à Engels l'affluence «vers les fêtes des bouffons organisées par le musicien communal Wagner» et constate que «partout, on est désormais harcelé par la question : que pensez-vous de Wagner ?»

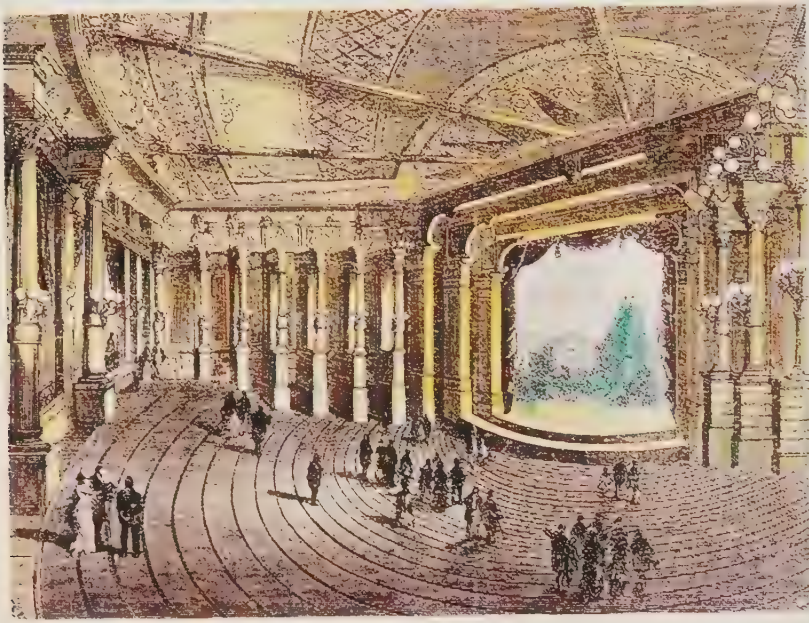
Le Festspielhaus se compose essentiellement d'un amphithéâtre de trente rangées disposées en éventail peu déployé. Les 1916 sièges installés depuis 1968 sont de simples strapontins de bois sans accoudoirs.



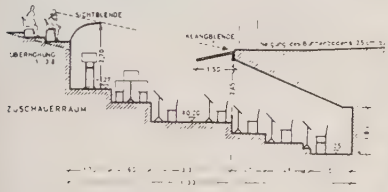

La réverbération du son, qui opère une balance parfaite avec le plateau, permet à des voix de calibre moyen de s'exprimer pleinement. Le noir total peut être obtenu dans la salle, au contraire des théâtres traditionnels où la fosse crée toujours une barrière lumineuse.

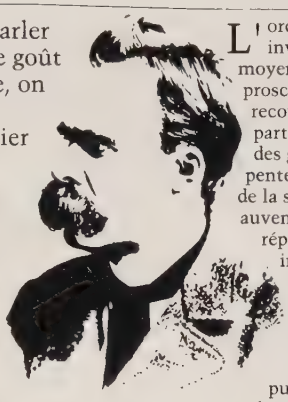
Le rapport proportionnel du cadre de scène à la salle et à la scène accentue la proximité des interprètes, donnant l'illusion d'un plateau très vaste ou de décors impressionnants.

Dans *Nietzsche contre Wagner*, publié en 1888, Nietzsche donnera l'une des clefs du wagnérisme : «A Bayreuth on n'est honnête que collectivement, individuellement on se ment à soi-même. Quand on va à Bayreuth, on laisse son vrai moi à la maison, on



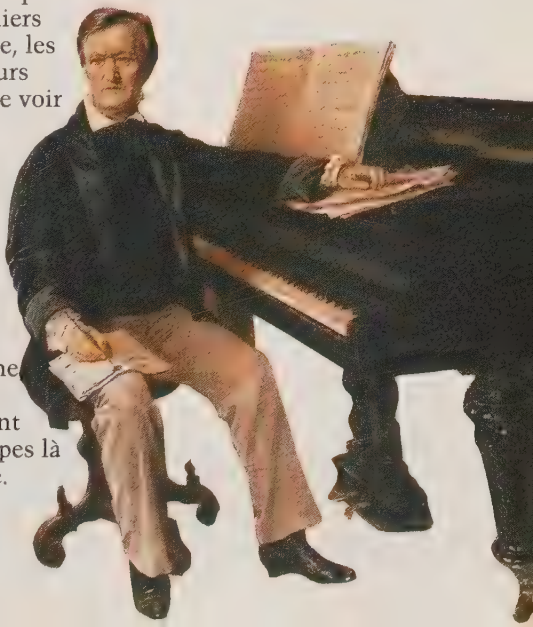
renonce au droit de décider et de parler librement, on renonce à son propre goût et même à son courage. Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, marguillier



L'orchestre, rendu invisible au moyen de deux proscéniums qui le recouvrent en partie, s'étage sur des gradins dont la pente prolonge celle de la salle. Ces auvents, ainsi que la répartition des instrumentistes dans la fosse (premiers et seconds violons inversés, pupitres bruyants enfouis) sont largement responsables du son exceptionnel de la fosse, familièrement appelée «l'abîme mystique», où sont privilégiées les lectures orchestrales fines.

de paroisse, imbécile : là, la conscience la plus personnelle succombe à la magie niveleuse du plus grand nombre. Chez Wagner il y a, au départ, hallucination de gestes : dans l'histoire de la musique, il représente l'avènement du comédien. Car partout où, dans les cultures de décadence, le pouvoir de décision tombe aux mains de la masse, la pureté est superflue, seul le comédien suscite le grand enthousiasme. Ceux que Wagner a séduits les premiers furent les chefs d'orchestre, les machinistes et les chanteurs d'opéra. Eux ont le droit de voir en lui leur disciple le plus accompli ; il leur a donné une nouvelle conscience, mais pas celle du talent, plutôt une obéissance aux volontés d'un Maître qui offre, dans l'histoire de l'art, l'exemple le plus grandiose d'un homme se faisant violence à lui-même, animé d'une implacable volonté de se réaliser, allant jusqu'à énoncer des principes là où lui manque une faculté. Ce n'est pas un hasard si Bayreuth et le Reich sont nés en même temps.»

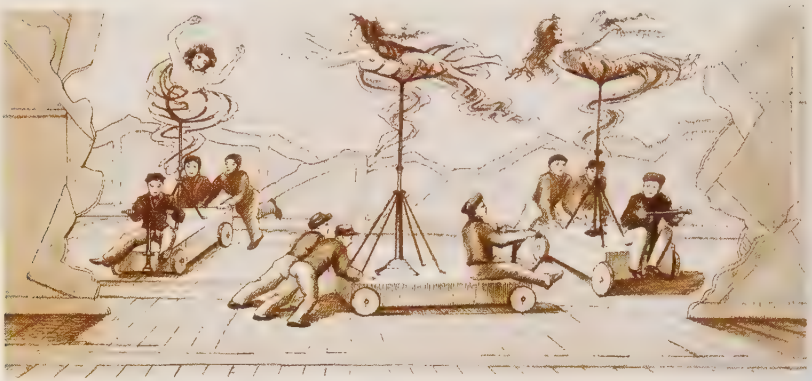


Quelque trente ans après que le projet a été ébauché par son auteur, *l'Anneau* est donc créé dans un théâtre spécialement conçu pour l'exclusive représentation des opéras de Wagner. Le privilège est unique dans toute l'histoire de la musique.

## CHAPITRE V
# BAYREUTH, ENTRE WALHALL ET MONTSALVAT

« Wagner se persuada que l'art dramatique tel que nous le possédons est un art incomplet et que, pour l'amener à sa plus parfaite expression, il fallait tendre à en faire une sorte de foyer vers lequel tous les autres arts convergeraient. Il imagina que la scène était destinée à devenir une sorte d'autel de l'art, à l'entour duquel toutes ses branches viendraient se grouper. »

Gérard de Nerval, lettres d'Allemagne, 1850



Avant Bayreuth, il y avait les partisans de Wagner. Désormais il y a les wagnériens, le wagnérisme, le temple et ses gardiens, le dogme et ses prophètes — ses iconoclastes aussi. Ce phénomène passionnel, dont ne jouit nul autre musicien, se cristallise en cet été 1876.

Nul cependant n'aurait songé, alors, que l'entreprise du Festival durerait jusqu'à nos jours. Il faut bien reconnaître que le résultat artistique a un peu déçu. L'échec financier des représentations est non seulement patent mais plus grave que leurs insuffisances artistiques. Désespérément, Wagner sollicite du Reich une subvention qui permette d'envisager un festival annuel. La réponse est négative. L'ardeur du musicien à défendre les nouveaux princes en sera bigrement refroidie...

**Quinze heures de drame d'une unité stupéfiante : «l'Anneau» constitue une œuvre de titan**

Toutefois, l'ampleur de la gestation a laissé des traces : tout d'abord la rédaction des livrets, on l'a vu, s'est faite à rebours. Mais à mesure que Wagner éprouve le besoin de remonter vers *l'Or du Rhin*, le sens de l'œuvre s'infléchit en déplaçant l'accent de la figure de Siegfried, héros chargé d'annoncer l'avenir dans le projet initial, vers celle du dieu Wotan dont le passé, très vite, se situe au centre du drame.

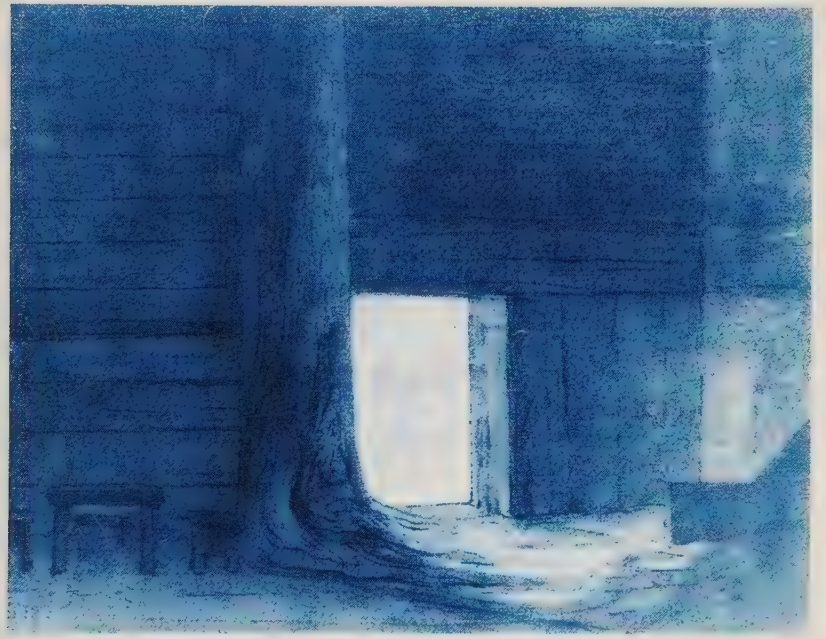
En second lieu, l'interruption de la composition

L'acoustique très particulière du Festspielhaus a posé des problèmes à Richter, tout comme la longueur de la partition dont il a mal maîtrisé les équilibres. Certains chanteurs n'ont pas non plus été à la hauteur d'une tâche dont ils ne mesuraient pas assez les exigences. Quant aux «machines», elles ont mal fonctionné ou prêté à sourire. Il n'empêche, Wagner vient d'inventer le théâtre lyrique moderne en appliquant quelques principes de mise en scène aujourd'hui (théoriquement) banals, mais qui à l'époque paraissent révolutionnaires — et le resteront longtemps, par exemple : s'adresser à son partenaire plutôt qu'au premier rang du parterre, limiter les gesticulations, jouer «psychologique»...

Le metteur en scène suisse Adolphe Appia (1862-1928) consacra à la scénographie wagnérienne des essais théoriques importants, qui ont influencé l'ensemble du théâtre lyrique et dramatique jusqu'à l'époque moderne, notamment en ce qui concerne l'utilisation de la lumière. Cosima refusa de l'engager à Bayreuth, expliquant que, Wagner ayant lui-même mis en scène tous ses ouvrages, il n'y avait plus rien à inventer.

musicale pendant plusieurs années au milieu de *Siegfried* ne pouvait pas rester sans conséquence, d'autant plus qu'entre-temps *Tristan* et *les Maîtres* ont vu le jour. Bien sûr, la systématisation de l'utilisation du leitmotiv donne à l'ensemble une unité fondamentale : chacune des quatre parties possède pourtant son langage propre, depuis *l'Or du Rhin* où les tonalités, les rythmes et les motifs sont exposés de façon élémentaire, jusqu'à *Siegfried* et *le Crépuscule*, davantage bâtis selon les principes des mouvements d'une symphonie.

Le leitmotiv, ou motif conducteur, se place dans *l'Anneau* à la base de l'écriture wagnérienne. Cellule musicale revenant régulièrement et investie d'un sens particulier (descriptif, philosophique...), le leitmotiv — parfois un simple



accord ou une simple structure rythmique — est soumis à autant de modifications qu'il est nécessaire pour traduire musicalement l'évolution d'un personnage, d'une pensée ou d'un sentiment. Commentaire permanent du livret, le leitmotiv constitue à la fois un discours et la cellule de base du discours : il est le support de tous les glissements de tonalité, d'orchestration, de toute l'harmonie et de la rythmique. Il permet ainsi à la musique de devenir action. Wagner n'est pas l'inventeur du procédé; il n'en comprendra l'intérêt majeur qu'à partir de *Lohengrin*. Il préfère parler de «motif fondateur», expression qui traduit mieux un travail de composition bâti sur le modèle de la reproduction cellulaire. Mais les wagnériens, fascinés par ce jeu de piste pour initiés, ont fait leurs délices des catalogues motiviques et de leur repérage minutieux, justifiant le mépris du compositeur Claude Debussy pour ces «motifs huissiers ou cartons de vestiaire».

Sur scène, Wagner parle comme pour lui-même, on ne peut que deviner ce qu'il veut. Mais il saute au milieu des chanteurs, leur montre les gestes, oublie ce qu'il a dit la veille et peut devenir franchement grossier. Tout est très réaliste dans le jeu qu'il exige, bourré de détails (selon Richard Fricke, assistant de Wagner pour la mise en scène en 1876).

**L'orchestre de «l'Anneau» offre par ailleurs une palette plus riche et plus puissante**

On confond trop vite le chant wagnérien avec les images traditionnelles de son théâtre : walkyries hystériques sous leurs casques emplumés, dieux barbus, héros vêtus de peaux de fauve brandissant leurs épées en hurlant...

Seize premiers et seconds violons, douze altos et violoncelles, huit contrebasses, des cuivres graves spécialement conçus pour l'œuvre, les cors par huit, les bois et les vents par quatre : Wagner poursuit ici le travail d'assemblage des sonorités entrepris dans *Lohengrin*, jusqu'à savoir brasser dans *le Crépuscule* un monde musical aux dimensions de la fable cosmique, qui cependant épuise le système.

D'autre part, le langage poétique mis au point par Wagner lui permet d'échapper à une versification de type classique dont les balancements codifiés auraient par trop dicté la forme musicale. Mettre en musique un texte impose de respecter la musique des mots. L'imitation des grands classiques à laquelle Wagner s'est adonné en ses débuts lui a paru rapidement trop rigide, trop respectueuse de l'alternance des temps faibles et forts sur quoi repose la poésie allemande. Il n'y respire pas à son aise.

Alors il préconise un vers libre essentiellement allitératif dont il organise, en fonction du sens et de la partition à venir, les rythmes et les symétries, alliant consonances et assonances, jouant de vagues de

voyelles et de diphtongues moelleuses comme de pluies de fricatives et de plosives afin de caractériser musicalement, déjà par la parole, ses héros.

**Le dialogue étroit qui s'institue ainsi entre le chant et l'orchestre exige naturellement une nouvelle race d'interprètes**

Toute l'époque est à la réforme : la technique des chanteurs évolue, chacun voulant triompher par l'éclat, la vaillance, plutôt que par la virtuosité. L'évolution de l'orchestration oblige les interprètes de Wagner, sous peine d'être noyés, à être d'abord et constamment un caractère fort. La dilution des numéros traditionnels leur impose par ailleurs de concevoir la ligne de chant à la mesure d'un acte ou même d'un ouvrage entier, en respectant de bout en bout l'intérêt dramatique des textes musical et théâtral.

Le chant wagnérien ne se confond pourtant pas avec une déclamation : la gamme expressive exigée (couleur, sonorité, brillance, largeur...) d'un bout à l'autre des tessitures réclame souplesse, clarté et naturel. Telles sont d'ailleurs les qualités que

Pour des raisons multiples, notamment les mauvais préceptes de Cosima à Bayreuth, l'émergence entre 1920 et 1940 de deux générations d'artistes exceptionnels, ainsi que les conditions modernes des carrières, la rupture du chant wagnérien avec les grandes méthodes classiques s'est effectuée par paliers plus rapides que dans le domaine italien. La redécouverte actuelle des répertoires intermédiaires, notamment français préwagnérien, est une raison d'espérer dans une crise qui affecte l'ensemble du théâtre lyrique.

Wagner réclame à ses solistes de 1876, lesquels ne sont naturellement pas des chanteurs wagnériens — ils pratiquent un autre répertoire, pour autant que la notion existe à l'époque —, ni même des chanteurs dont la formation et la technique ressemblent à celles d'aujourd'hui.

**Epuisé, Richard part en compagnie de Cosima se reposer en Italie. Il y rencontre Nietzsche pour la dernière fois**

Qu'ont-ils encore à se dire ? Au temps des débuts de Bayreuth, Wagner avait sollicité la plume de Nietzsche à plusieurs reprises, soit pour régler des comptes personnels soit pour appeler les Allemands à ouvrir leur porte-monnaie. Il avait accueilli avec enthousiasme la *Troisième Inactuelle* du philosophe sur Schopenhauer, leur maître commun !, et n'avait voulu voir dans la *Quatrième* (*Richard Wagner à Bayreuth*) qu'un hommage «trop sensible et subtil pour être mis aux mains des wagnériens vulgaires». Vraisemblablement parce que cet «hommage» sommait Wagner de ne point se renier et lui traçait les limites au-delà desquelles Nietzsche crierait à la trahison.

Leur rupture est consommée lorsque se croisent en 1878 les envois de l'ouvrage *Humain, trop humain* et du livret de *Parsifal*. Car *Parsifal*, pour

« J'ai composé un chœur grec, mais un chœur grec qui est pour ainsi dire chanté par l'orchestre, après la mort de Siegfried, pendant le changement de tableau. On entendra le motif de Siegmund, comme si le chœur disait que c'était son père, puis le motif de l'épée, puis son propre thème. Alors le rideau se lève. Gutrune apparaît, elle croit avoir entendu son cor. Comment des mots pourraient-ils jamais donner l'impression que ces thèmes graves susciteront à nouveau ici ? En effet la musique exprime toujours la présence immédiate. »

Richard Wagner

Nietzsche, est une trahison («Wagner tombe aux pieds de la croix») doublée d'une imposture philosophique, ce «renoncement» schopenhauerien dont *Humain* prend congé; Wagner prétend n'avoir que feuilleté le livre sans le lire, «pour n'avoir pas à se fâcher».

Mais il insinue que son ancien disciple est tombé sous influence juive, une question qui le préoccupe à nouveau beaucoup.

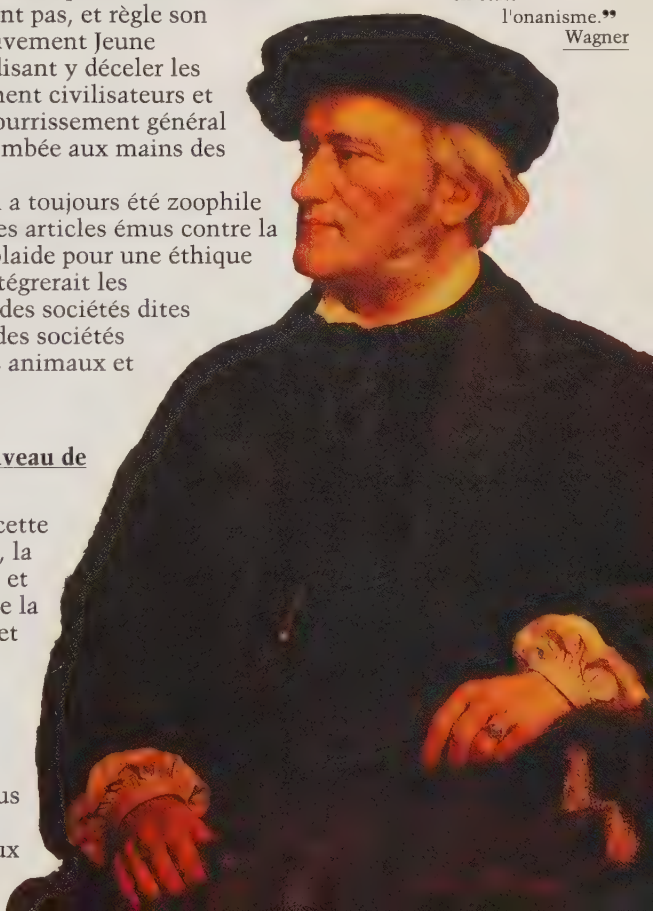
Wagner, comme en chaque période de crise, renoue avec son vieux démon, la politique. Il ne mâche guère ses attaques contre le Reich qui ne le soutient pas, et règle son compte au mouvement Jeune Allemagne en disant y déceler les germes faussement civilisateurs et modernes du pourrissement général de la société, tombée aux mains des Juifs.

Enfin, lui qui a toujours été zoophile — on lui doit des articles émus contre la vivisection — plaide pour une éthique nouvelle qui intégrerait les contributions «des sociétés dites végétariennes, des sociétés protectrices des animaux et des sociétés de tempérance».

**Le message nouveau de «Parsifal»**

Serait-ce, dans cette nouvelle œuvre, la phobie, apeurée et réactionnaire, de la décomposition et du charnel? En partie, c'est bien de cela qu'il s'agit. Pourtant, s'ils s'avouent ici plus crûment ces thèmes sont ceux

« En ce qui concerne l'appréciation de l'état de santé de Nietzsche, je garde depuis longtemps déjà le souvenir d'observations tout à fait similaires que je fis auprès de jeunes hommes d'une grande intelligence. Je les vis périr avec des symptômes semblables et j'ai appris de manière certaine que la cause en était l'onanisme. »
Wagner



du wagnérisme depuis les origines. Mais dans le cocon de Bayreuth, il semble que Wagner se soit frileusement recroquevillé.

*Parsifal* va donc traiter des conditions de la purification de l'existence humaine, en vue de sa prolongation. Mais, pour cela, quelle avalanche de situations violentes, de personnages hystériques ! Un prêtre-roi au flanc toujours ouvert d'une plaie horrible et purulente, une folle qui se jette du service des saints à ceux de son bas-ventre à la poursuite d'un salut qui la fuit, un mage ayant jadis voulu devenir pur, et qui s'est émasculé ! Une Cène toute de souffrance et de sang, des funérailles qui frisent la nécrophilie, des tentatives de séduction à

« Là où la religion se transforme en art, c'est le privilège de l'art de sauver le noyau même de la religion en prenant les symboles mythiques que la religion tient pour vrais, et auxquels elle incite à croire au sens propre, dans leur sens figuré pour faire ressortir à travers une représentation idéale leur profonde vérité cachée. »

Richard Wagner,
*Religion et Art*

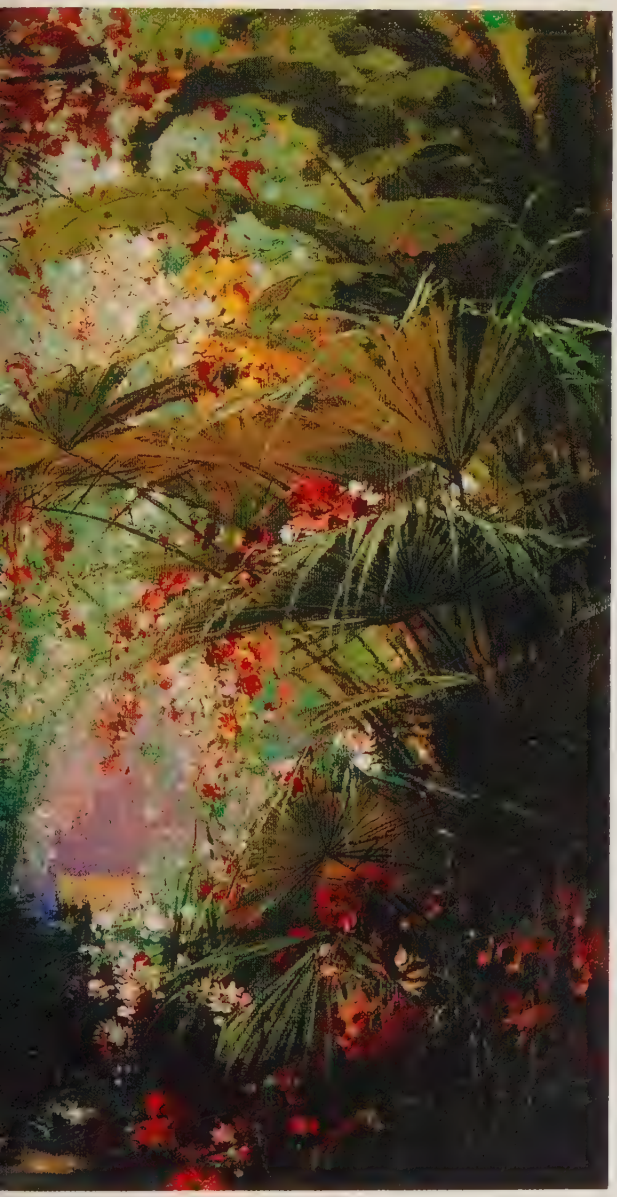
l'érotisme pervers où hurle le sentiment de culpabilité envers le moindre désir, où s'avoue violemment le reproche fait à la Mère d'avoir un jour connu le Père et par cela empêché le maintien de l'Enfant dans l'absolue pureté de l'Incréé. Avec, par-dessus tout, cette ambiance religieuse chrétienne, l'ombre de la passion du Christ, du sacrifice, qui vaudront à l'ouvrage son sous-titre «Bühnenweihfestspiel» (jeu scénique sacré) et qui font que, de manière très exagérée, les wagnériens institutionnels persistent à le considérer comme une messe. Une habitude d'origine très floue interdit d'ailleurs toujours, à Bayreuth, d'applaudir entre les actes.

❝ J'ai donné à mon *Parsifal* le titre de Festival sacré. Il me faut donc à présent lui trouver une scène qui lui soit consacrée et, en ce cas, il ne peut s'agir que de mon Théâtre des Festivals de Bayreuth, solitaire, à l'abri du monde. C'est le seul cadre où il sera dorénavant permis, sans exception, de représenter *Parsifal*; jamais personne n'aura le droit de faire jouer *Parsifal* sur une autre scène que celle de Bayreuth et dans l'intention de divertir le public. ❞

Richard Wagner,
lettre à Louis II,
28 septembre 1880

❝ Je suis pleinement d'accord avec vous pour veiller à ce que *Parsifal*, Festival sacré, votre saint ouvrage, ne soit représenté qu'à Bayreuth et ne soit jamais joué sur une autre scène où il se trouverait profané, tant il est vrai que «toujours ici-bas, chacun se complaît à ternir l'éclat de ce qui rayonne, à voir le sublime à terre, outragé». ❞

Louis II de Bavière
lettre à Wagner,
24 octobre 1880

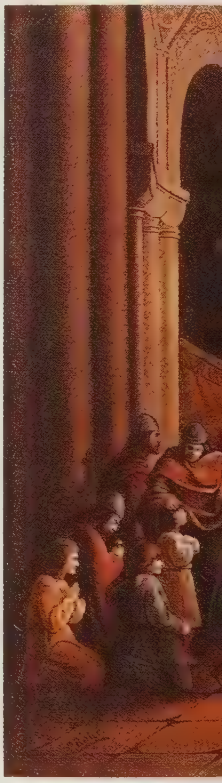


Pour enchaîner les tableaux des actes I et III de *Parsifal*, Wagner met au point un décor mobile se déroulant en arrière de la scène et permettant un fondu-enchaîné scénique. Lorsqu'on découvre que la musique devant accompagner cette transformation à vue est trop courte, Wagner, furieux, s'écrie :«Eh bien ! Il va falloir que je compose au mètre !» et charge le compositeur Humperdinck d'écrire les mesures additionnelles. Les décors de Brückner, réalisés à partir des esquisses du peintre Paul von Joukovsky, font grande impression. Eu égard au caractère intouchable que Wagner avait voulu imprimer à son ouvrage, ils constituèrent jusqu'à l'époque moderne une référence absolue.

**«Parsifal», la célébration la plus accomplie du wagnérisme, de ses rites et de ses cultes**

Dans sa structure, l'œuvre ose encore davantage que *Tristan* : un déséquilibre flagrant entre les trois actes, le premier se révélant de peu aussi long que les deux autres réunis. Mais aussi, au sein même de ces trois «développements», une méthode de la progression dramatique qui exclut un public pressé de voir des faits s'entrechoquer. C'est que l'action, au sens des aventures chevaleresques comme on en trouve dans les romans de la Table Ronde, se déroule toujours hors du plateau. Sur scène on vient la commenter, en voir la simple résultante — où domine le sentiment de l'échec ; on vient la raconter sans fin, chaque épisode renvoyant à celui qui le précède. Cette impression, selon laquelle le théâtre est un lieu protégé de l'extérieur, où ne parvient que le fracas lamentable d'exploits inutiles et insensés, de vains combats qui se trompent de cible, est renforcée par le caractère du lieu : Montsalvat, à l'écart du monde, dont les chemins ne s'ouvrent qu'aux élus, où l'on prie, où l'on tisse sans fin le fil d'une mémoire perdue au bout duquel, certainement, se rencontrera le Créateur.

L'action est dans le récit, dans la vision constante de la souffrance, dont nulle pathologie ne nous est épargnée — on plonge le bras entier dans les plaies, on sent palpiter les chairs blessées, les cœurs défaits. Dans le mouvement des âmes en quête d'elles-mêmes, acharnées à remonter le passé universel.



**Wagner a composé «Parsifal» uniquement en fonction de l'acoustique de son Festspielhaus**

Il en résulte une couleur absolument neuve, en particulier dans le mélange des cuivres : des teintes «fanées qui pénètrent jusqu'aux cellules centrales, tels des nerfs hypertendus, dans une lueur intense qui s'évanouit aussitôt dans l'obscurité», commente Martin Gregor-Dellin. Composé lentement, en six ans, méthodiquement, difficilement — mais quel orgueil devant le résultat ! — *Parsifal* frappe encore par sa simplicité thématique et l'infinie subtilité

des transformations motiviques mises en œuvre imperceptiblement.

## Mais il faut créer l'œuvre, et à Bayreuth, dont Wagner ne veut pas qu'elle sorte

C'est encore Louis II qui permet à ce projet de voir le jour, en renonçant au droit, acheté, de la création mondiale à Munich, puis en garantissant à Bayreuth l'exclusivité de l'œuvre, enfin en mettant les chœurs et l'orchestre de Munich à la disposition du Festival.

Le 13 janvier 1882, alors que les signes d'une maladie de cœur, non diagnostiquée, se font de plus en plus alarmants, Wagner achève sa partition. Puis

Ce que Marcel Beaufils nomme la «plasticité monolithique» de *Parsifal* touche tout à la fois le temps, les tonalités qui accouchent lentement d'elles-mêmes, les structures harmoniques, déplacées «comme des nuages passant lentement les uns au-dessus des autres», selon Cosima.

❝ Le compositeur de théâtre né se trahit à chaque scène de ce livret, tellement il y voit et prévoit le résultat qu'il ne manquera pas de produire sur scène. Quelle richesse d'images éclatantes, d'effets nouveaux et grands, se déploie dans *Parsifal* ! On ne devra écarter de cet enchantement que la fausse prétention selon laquelle il y aurait à la base de tout cela un sens plus profond, plus saint, une révélation philosophique et religieuse. Hélas ! c'est sur cette signification que l'on met tout l'accent. Nous savons bien que Wagner est le plus grand compositeur d'opéras vivant, le seul en Allemagne dont on puisse parler dans un sens historique. Entre le fait d'admettre cela et la répugnante déification qui l'entoure et qu'il patronne, il y a un abîme. Pourquoi *Parsifal* serait-il interdit de paraître sur la scène d'un théâtre ? Le Festpielhaus de Bayreuth n'est-il pas un théâtre ? ❞

Edouard Hanslick, 1882

il voyage en Italie et ne retourne en Bavière qu'au début de juin. Les répétitions ont lieu à partir du 2 juillet. Toutes les remarques de l'auteur sont consignées par le fidèle Heinrich Porges et le jeune Julius Kniese, qui jouera plus tard un rôle important auprès de Cosima. *Parsifal* est créé le 26, sous la direction d'Hermann Lévi. C'est une consécration, en même temps qu'une grande réussite artistique et financière. Les relations entre Lévi et Wagner, empoisonnées un temps par la méfiance de Richard à l'égard du sémite à qui on a confié l'œuvre sainte, se sont détendues. Wagner refuse d'ailleurs de cautionner les mouvements racistes qui montent en Allemagne, et se dispute violemment avec le comte

Wagner n'a pas prononcé de «dernier mot». Il a simplement fait appeler le docteur et Cosima, avec laquelle il s'était disputé, peut-être à cause d'une chanteuse trop appréciée de lui. Cette algarade, qui laissa Cosima en larmes, aurait pu précipiter la crise fatale.

Gobineau, théoricien raciste français ; épisode que le biographe de Wagner, Glasenapp, et le mari d'Eva, H. S. Chamberlain, présenteront sous un jour servant mieux la récupération du maître par les pangermanistes.

**Wagner, définitivement épuisé et dont la raison, parfois, chancelle, fuit pour Venise**

Là, il met de l'ordre dans ses projets, envisage la représentation de toutes ses œuvres à Bayreuth et reprend le vieux brouillon des *Vainqueurs*, drame d'inspiration bouddhiste auquel *Parsifal* avait été finalement préféré. Dans la perspective d'un nouvel opéra, il rédige quelques notes destinées à un essai théorique préalable, *Du féminin dans l'humain*. Celui-ci restera inachevé. Le 13 février 1883, il écrit : «L'émancipation de la femme ne procède et ne progresse que par convulsions extatiques.
Amour. Tragique...»

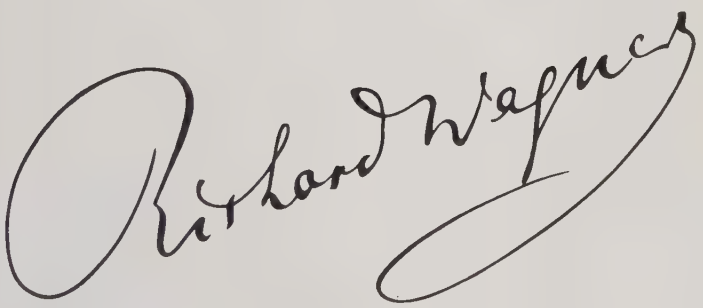
Ici la plume tombe de sa main. Il meurt, d'une crise cardiaque.

« Richard Wagner souffrait d'une cardiectasie fort avancée, spécialement d'une dilatation du ventricule droit avec dégénérescence consecutive graisseuse du muscle cardiaque. D'autre part, il était atteint d'une dilatation assez importante de l'estomac et d'une hernie inguinale interne du côté droit, liées à un météorisme intense [...]
Les innombrables excitations psychologiques auxquelles Richard Wagner était soumis quotidiennement (...) ont beaucoup contribué à accélérer sa fin (...) de même que la mauvaise habitude de prendre, en grande quantité, souvent et n'importe comment, des médicaments trop forts. »

Friedrich Keppler, médecin de Wagner à Venise

# TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Wagner, c'est avant tout un théâtre :
l'un des plus joués,
des plus interrogés,
sur toutes les scènes du monde et d'abord à Bayreuth.
Celui aussi, sans doute,
sur lequel l'histoire universelle aura le plus pesé.



# Hydre ou phénix

*La dépouille mortelle de Wagner est ramenée à Bayreuth et inhumée dans le jardin de la villa Wahnfried le 18 février 1883. La légende dit qu'à cette occasion Louis II fit tendre de crèpe noir tous les pianos de Munich. Mais l'histoire ne s'arrête pas à la mort du compositeur.*

Cosima en 1918 avec son petit-fils Wieland.

Le wagnérisme s'est en effet installé partout en Europe et touche tous les arts : on écrit, on peint, on philosophe « wagnérien », en particulier du côté des symbolistes. Nul créateur n'a pu éviter de prendre position par rapport à un phénomène s'inscrivant aussi complètement dans les aspirations au sublime et au grand de cette fin de siècle.

**Toutefois, le problème concerne au premier chef les musiciens**

L'influence de Wagner est évidente et totale ; mais son utilisation du chromatisme, sa libération des forces orchestrales, son ambiguïté tonale, sa langue harmonique, posent en fait plus de questions qu'elles n'ouvrent l'avenir. L'école romantique tardive piétine ainsi à ses propres frontières, tandis que nulle réponse ne parvient de l'école classique : les successeurs de Brahms affrontent la même incapacité à renouveler les formes. Chaque compositeur recueillera donc une part d'héritage : Richard Strauss, dont les explorations ultimes du monde légué tournent en rond ; comme Claude Debussy qui, avec *Pelléas et Mélisande*, fait barrière à l'avalanche de profondeur cosmique ; comme Arnold Schönberg qui, confronté à l'impasse, fait éclater le système tonal traditionnel en inventant le dodécaphonisme.

**L'héritage le plus ouvert reste celui du théâtre, alimenté par d'innombrables analyses de l'œuvre**

En juillet 1883, le Festival a lieu tout de même, avec des représentations de *Parsifal*. Mais ces fêtes solennelles sont loin d'être devenues une institution et,

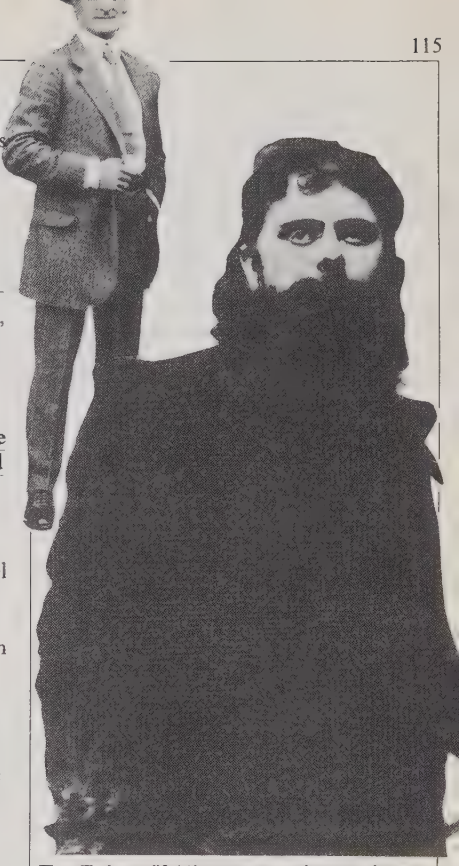
privées de guide, menacent de retomber dans les travers de l'opéra traditionnel. La situation financière des Wagner et de leur théâtre n'est pas davantage assurée. Or le compositeur n'avait jamais songé à désigner un héritier capable de poursuivre l'œuvre entreprise ; s'il n'avait pas même envisagé que son fils put lui succéder – et Siegfried n'avait que quatorze ans –, il n'avait certes pas imaginé une seconde que sa femme le pourrait.

## C'est tout un monde qui s'effondre pour Cosima à la mort de Richard

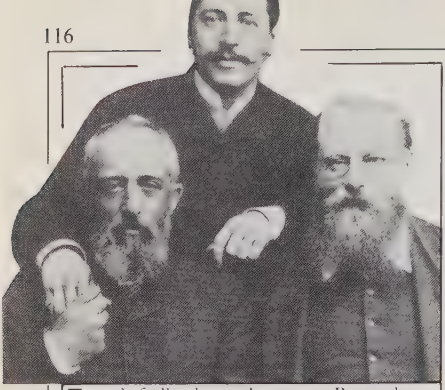
Attentive et intuitive comme nous la révèle son *Journal,* elle savait son mari condamné à brève échéance. La violence de sa réaction au dernier appel que lui lance Wagner dans le palais Vendramin qu'ils occupent à Venise, lorsqu'elle se rue d'un seul élan, avec un cri venu du fond de l'âme, vers la chambre à l'étage, la jette face à l'inéluctable trop redouté.

Et sa raison s'égare. Elle s'enferme dans un silence prostré, sans doute elle songe à mourir elle aussi ; elle refuse même de recevoir son père, prévenu par l'ami Joukowsky qu'elle « est en grand danger ».

Est-ce pour les enfants ? Est-ce « la force du théâtre qui continue malgré tout » ? Elle surmonte sa dépression : autour du poignard fiché en son cœur, et qu'elle ne retirera jamais, les chairs se referment, le sang recommence à circuler. Des rapports alarmés d'amis fidèles sur les trahisons esthétiques dont *Parsifal* fait l'objet au Festspielhaus même, ou dont souffrent en Allemagne les « spectacles Wagner » montés par l'imprésario Neumann, la décident à achever le rêve. Dès 1884, elle surveille les représentations de *Parsifal.*



Le *Traître et l'Initié* : aux termes des accords conclus par Wagner puis par Cosima avec les autorités bavaroises, *Parsifal* ne devait tomber dans le domaine profane (public hors Bayreuth) qu'au 31 décembre 1913. Les versions concertantes ou partielles se multiplièrent en attendant, et le 1er janvier 1914 ce fut en vérité une ruée. Mais dès 1903, le Metropolitan de New York avait enfreint un interdit qu'aucune convention bilatérale sur le copyright ne l'obligeait à respecter. Deux des principaux solistes de Bayreuth, Van Rooy (ci-dessus à droite) et son complice Burgstaller, furent bannis par Cosima pour avoir osé participer à ce sacrilège. Rien de tel n'aurait traversé l'esprit de Karl Muck (ci-dessus, debout) qui fut de 1900 à 1930, au Festspielhaus, « le » chef de *Parsifal,* et l'un des plus inspirés, comme en témoignent les enregistrements qu'il a laissés.



Les chefs d'orchestre du premier Bayreuth : Hermann Levi, Hans Richter, Felix Mottl.

**Entre 1886 et 1901, elle crée ou reprend au Festspielhaus tous les ouvrages de Wagner depuis « le Vaisseau fantôme »**

Au nom d'une fidélité absolue aux volontés connues de son mari, garante à l'origine de la qualité novatrice des spectacles, elle enferme progressivement le Festival dans un ensemble de règles strictes, d'où toute innovation, toute imagination, se retrouvent bannies, et qu'elle entend imposer à l'étranger. Or quoi de plus terrible pour un théâtre que de se transformer en musée ?

En même temps, aux côtés de nombreux artistes dont les talents personnels sont irréprochables, elle laisse se développer à Bayreuth une « école de chant » confiée à Julius Kniese – un des plus chauds partisans de la fidélité figée –, dont les préceptes déclamatoires se révèlent néfastes à la musicalité des représentations.

Mais grâce à Cosima, Bayreuth vit, trouve un rythme de croisière bisannuel, et devient pour le wagnérisme le phare dont Wagner avait rêvé : ce lieu de pélerinage où, selon le mot de Lavignac,« on peut se rendre à genoux ».

**En 1907, la veuve de Wagner transmet la direction du Festival à son fils Siegfried**

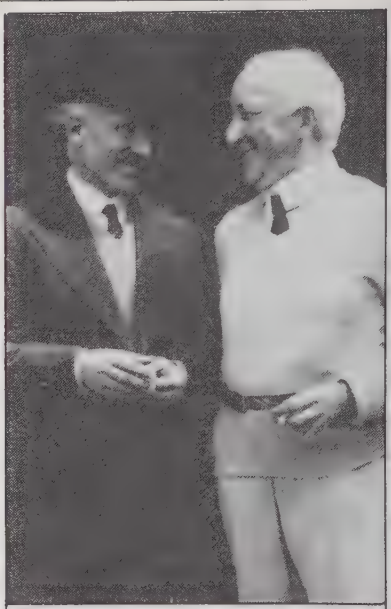
Avec sensibilité, Siegfried Wagner, par ailleurs chef d'orchestre et compositeur d'opéras « bon enfant », assouplit progressivement la rigidité des dogmes maternels. Toutefois la Première Guerre mondiale et les difficultés financières imposent la fermeture du théâtre en 1914. Il faudra dix ans à Siegfried pour réunir les sommes nécessaires à sa réouverture : dix ans de concerts, de démarches destinées à la création d'une nouvelle Fondation, pour laquelle l'appui de financiers étrangers lui est bien nécessaire. Cependant, le cercle Wagner à Bayreuth, principalement sous l'impulsion d'un des gendres de Cosima, le théoricien Houston Stewart Chamberlain, s'est englué dans la politique. La propre femme de Siegfried, Winifred Klindworth-Williams, fréquente très tôt celui que les enfants appelleront bientôt « oncle Wolf » : un certain Hitler, violemment nationaliste, antisémite et... wagnérophile.

Siegfried, lui, manifeste un humanisme optimiste et généreux qui confine malheureusement à la naïveté ou à l'impuissance. Essentiellement préoccupé de questions artistiques, il introduit à Bayreuth les décors en trois dimensions et les projections sur cyclorama (l'électricité était installée, pour les éclairages de scène, depuis 1896). Bénéficiant d'une nouvelle génération d'excellents chanteurs mieux habitués qu'au temps de Cosima à ce répertoire, il parvient aussi à engager des stars de la baguette comme Arturo Toscanini qui viendra diriger *Tannhäuser* et *Parsifal*. Mais, à l'instar de sa mère, il refuse de s'intéresser

Tannhäuser mis en scène par Codesa (1891) décoré par Brückner dans le style de Böcklin.

La stylisation [illegible] par Siegfried fut très critiquée ; ci-dessus l'Or du Rhin décoré par Söhnlein.

Tietjen, Furtwängler, Eberhardt, Preetorius et Winifred Wagner.



Siegfried et Toscanini (à gauche), qui dirigea le *Parsifal* le plus long de l'histoire : cinq heures

La production du *Lohengrin* 1936 (direction Furtwangler, décors Preetorius, régie Tietjen) fut le plus grand succès de l'ère Winifred.

vraiment aux nouveaux courants de scénographie dont le Suisse Adolphe Appia apparaît comme le principal animateur. Il favorise en revanche l'enregistrement au Festspielhaus des premières intégrales (ou presque) discographiques wagnériennes (*Tristan*, *Tannhäuser*).

**Siegfried meurt en 1930, quelques mois après sa mère. Sa femme Winifred hérite alors tous les biens et toutes les responsabilités**

Winifred Wagner confie la direction artistique du Festival au directeur de l'Opéra de Berlin, Heinz Tietjen, qui emmène avec lui ses artistes maison. Protégé par Hitler, Bayreuth parvient à un niveau de qualité jamais atteint – même si les salles sont loin d'être pleines –, mais devient un fleuron de la culture nazie et doit naturellement se séparer des artistes juifs et des adversaires du régime. Ceux-ci, très vite rejoints par la fille de Winifred, Friedelind, assureront d'étincelantes soirées au Metropolitan de New York et au Covent Garden de Londres.

La propagande nazie trouve donc auprès de l'héritière Wagner une caution de premier ordre. Vraisemblablement, avec ou sans son accord, Bayreuth eût été ainsi annexé.

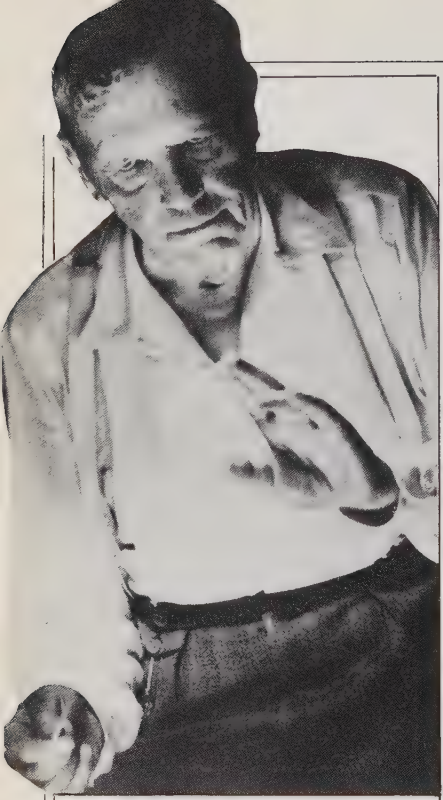
Faut-il le dire ? Tout nationaliste et antisémite qu'il était, Wagner ne fut jamais nazi et n'appela jamais de ses vœux un régime programmant l'élimination physique totale des « races inférieures ».

Il n'empêche, lorsqu'en 1947 Winifred Wagner comparaît devant un tribunal de dénazification, c'est avec elle trois générations de wagnériens qui sont jugées : d'artistes, de commentateurs, de collatéraux, de spectateurs. Et pas seulement des Allemands.

Hitler inaugure le Festival de 1938.

**Par le jugement, Winifred se voit interdire toute activité à Bayreuth. Restant propriétaire des biens, elle cède la direction artistique du Festival à ses fils Wieland et Wolfgang.**

Ceux-ci, nés respectivement en 1917 et en 1919, se trouvent confrontés à une lourde tâche : dénazifier l'œuvre scénique de leur grand-père et, même, la dégermaniser ; en second lieu, reconstituer une équipe artistique capable de rendre à Bayreuth la première place au sein des festivals internationaux et inventer « les images de l'avenir ». Bien entendu, ce « Nouveau Bayreuth » – selon l'expression consacrée – n'est pas né en un jour.



Hans Knappertsbusch, l'une des chevilles ouvrières du Nouveau Bayreuth.

Le théâtre rouvre en 1951 avec un *Parsifal* mis en scène par Wieland, qui indique clairement quelle sera la voie désormais suivie : priorité à la lumière, décors symboliques extrêmement dépouillés, direction d'acteurs épurée où chaque geste concentre un maximum d'intensité tandis que l'expression théâtrale orale demeure très riche. Le coup d'essai reçoit un bel accueil, ceux qui regrettent l'ancien temps étant, par la force des choses, contraints à la discrétion. Wieland peut de surcroît se targuer d'une fidélité totale aux intentions de son grand-père en matière scénique, quand bien même il en dilue complètement les ambiguïtés idéologiques.

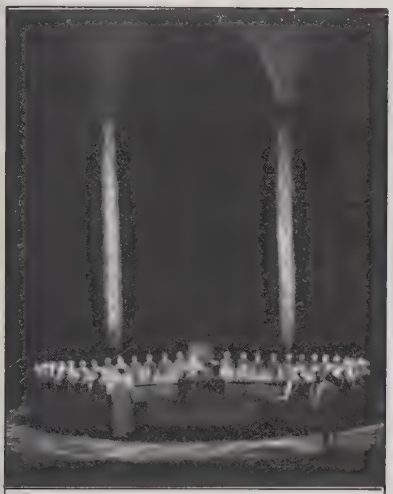
Wieland et Wolfgang se partagent alors les mises en scène. Leurs esthétiques sont apparemment proches, mais autant l'aîné s'attache à retrouver dans ses scénographies les structures musicales de Wagner, autant le cadet, plus coloré, s'intéresse davantage à une certaine forme de naïveté légendaire dépouillée. Une vigoureuse émulation règne entre les deux frères. Elle tourne plutôt à l'avantage de Wieland, dont la cohérence artistique paraît plus aboutie (distributions plus homogènes, réalisations scéniques plus rigoureuses).

Au demeurant, les tâches essentielles de gestion et d'administration qui incombent à Wolfgang se font de plus en plus lourdes.

### A partir de 1961, Wieland assume seul la totalité des créations

Il en profite pour imprimer à son style une évolution extrêmement nette. Sa vision de l'œuvre de son grand-père se fait plus critique, ses productions s'orientent vers un réalisme plus violent, mieux sculpté dans l'espace par une lumière qui traque les personnages dans des décors où, auparavant, ils se noyaient un peu. Les habitués de Bayreuth réagissent parfois vertement, car le premier style Wieland a fait école et ronronne partout sur les scènes.

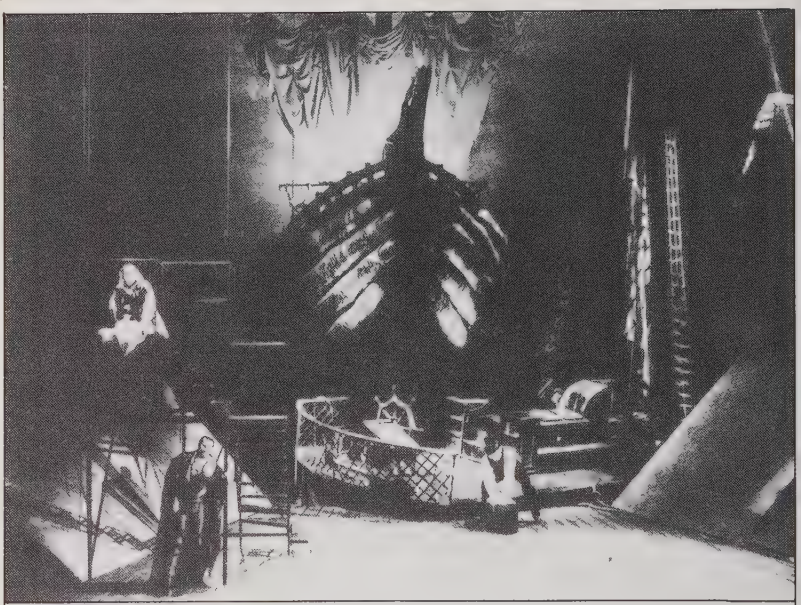
Pour traduire ce nouveau théâtre, Wieland fait appel à des talents musicaux « décapants », comme ceux de Karl Böhm ou encore de Pierre Boulez, venu remplacer au pupitre de *Parsifal* l'inamovible gardien de la tradition solennelle, Hans Knappertsbusch. Mais il meurt en 1966, sans avoir parachevé sa tâche.



*Parsifal* : la Cène selon Wieland (1951-1973)

Wilhelm Pitz, entre 1951 et 1971, fera du chœur de Bayreuth la meilleure phalange du monde.

En 1956, *le Vaisseau fantôme* selon Wolfgang Wagner



Dans *le Vaisseau* monté par H. Kupfer de 1978 à 1985, Lisbeth Balslev (Senta), continuellement en scène, est un médium écartelé entre son inconscient et un réel cousin de Brecht et de Strindberg

**Devenu seul maître du Festspielhaus, Wolfgang décide de prendre un troisième départ**

Sans renoncer à ses propres ambitions de metteur en scène, il a le courage d'ouvrir Bayreuth aux différents courants interprétatifs qui se sont développés à la fin des années soixante, pour partie en réaction contre les imitateurs de l'esthétique wielandienne, pour partie sous l'influence de relectures politiques des livrets encouragées par les mouvements sociaux et culturels du moment. C'est ainsi que se succèderont au Festival des conceptions aussi antithétiques que celles de Patrice Chéreau, Harry Kupfer, Götz Friedrich, August Everding, Peter Hall, Jean-Pierre Ponnelle et... Wolfgang lui-même.

L'âme du Festspielhaus court toujours le risque de se trouver affaiblie par ces retours de balancier qui ne créent pas un équilibre dynamique et drainent des publics aux aspirations de plus en plus opposées.

Wolfgang développe par ailleurs une intelligente politique de vulgarisation : les enregistrements de spectacles pour le disque et pour la vidéo, les retransmissions radiophoniques annuelles, la création d'un musée à Wahnfried et l'exploitation méthodique des archives, le maintien des Rencontres internationales pour la jeunesse fondées par Herbert Barth, assurent Bayreuth, devenu en 1973 une Fondation, de demeurer longtemps encore un lieu de pèlerinage obligé pour tous les wagnériens.

Finale de *la Walkyrie* selon P. Chéreau (il met en scène *l'Anneau* de 1976 à 1980). Un siècle d'Allemagne visité par le mythe dans les décors de R. Peduzzi, une régie d'acteurs exceptionnelle et la direction de P. Boulez

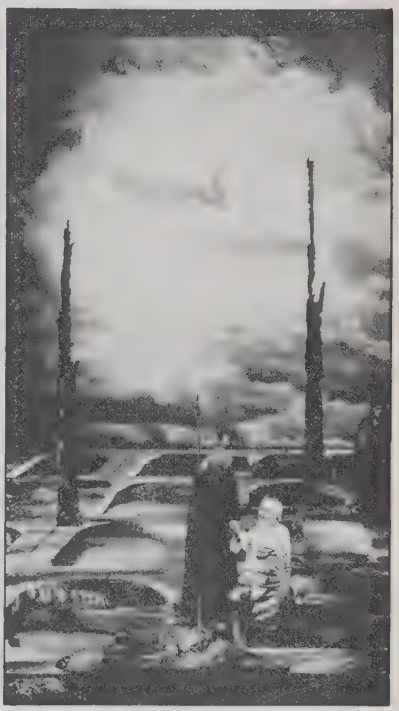
# Le premier Nouveau Bayreuth

*Autour de Wieland et de Wolfgang Wagner sont ici réunis trois couples parmi les plus célèbres au Festspielhaus entre 1951 et 1966.*

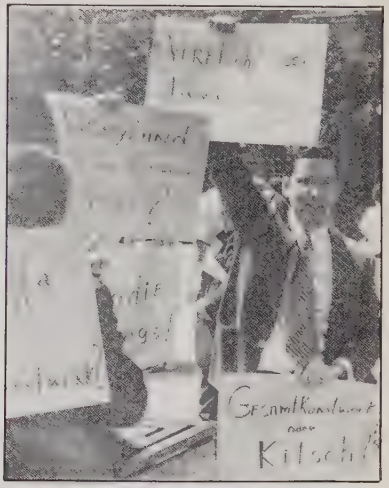
Les deux frères Wagner, Wieland et Wolfgang (ci-dessus) ; en haut à droite : Hermann Uhde (Telramund) et Astrid Varnay (Ortrud) ; en bas à droite, rendant hommage au chef Karl Böhm, ceux qui partout incarnèrent Tristan et Isolde : Birgitt Nilsson, la soprano dramatique de notre époque, et Wolfgang Windgassen, qui monopolisa pendant vingt ans tous les emplois de ténor wagnériens ; ci-dessous : Martha Mödl (Brünnhilde) et Hans Hotter (Wotan), le plus fameux baryton-basse de notre demi-siècle.

## Scandales

*Entre les tenants d'une tradition inamovible et les « rénovateurs », Bayreuth a connu d'innombrables affrontements. L'art du scandale semble être un des héritages les plus originaux de Wagner, comme la preuve des passions, pas toujours très heureuses, que suscite son œuvre théâtrale après plus d'un siècle.*



Trois visions de l'Enchantement du Vendredi saint de *Parsifal* proposées à Bayreuth. Ci-dessus, la production de G. Friedrich (1982). En haut, celle de Cosima (1883-1933). Ci-contre celle de Wieland (1951-1973). On a peine à imaginer qu'on accusa Cosima de conduire Bayreuth à la ruine parce qu'elle osait prétendre améliorer ce qui, dans les productions du temps de Wagner, n'avait pas été parfaitement réalisé. On reprocha évidemment avec violence à Wieland la disparition de tout élément réaliste. De fait les différents types de décors qui se sont succédé (réaliste, symboliste, dix-neuviémiste, futuriste...) ont tour à tour provoqué des rejets furieux puis fait école, perdant souvent en cette vulgarisation l'originalité des approches qui les avaient suscités. Le plus grand danger couru par le théâtre wagnérien réside vraisemblablement dans l'acte décoratif égoïste, trop peu soucieux de traquer les ressorts dramaturgiques des opéras pour lesquels on se contente généralement de quelques attitudes convenues, surtout s'agissant de *Parsifal*.



Dès qu'il l'a pu, Wieland Wagner a entrepris une critique acerbe de la germanité de son grand-père (et des wagnériens !), notamment dans ses productions des *Maîtres chanteurs* (bas gauche, celle de 1963).

Parmi ceux qui, après Wieland, distillèrent sur scène des pans d'histoire allemande, Götz Friedrich s'attira en 1972 un mépris sans commune mesure avec les protestations dirigées contre *le Ring* de P. Chéreau (à droite).

Le décor du *Tannhäuser* (ci-dessus) de Götz Friedrich rappelait trop le Festspielhaus occupé par les nazis, tandis qu'il remplaçait les pèlerins par une foule de travailleurs. Passé à l'Ouest, Friedrich édulcora ses conceptions.

En revanche, l'engagement du noir américain Simon Estes pour les rôles du Hollandais et d'Amfortas relança le débat ouvert au temps de Cosima par l'attribution du rôle de Parsifal à un... Belge comme Van Dyck ou, en 1961, du rôle de Vénus à la noire Grace Bumbry (à droite).

# Wagner, un mythe de l'Allemagne

*Le discours « objectif » du président Walter Scheel, prononcé en ouverture des cérémonies marquant le centenaire du Festival, ne fut pas du goût de tous les wagnériens. Il est l'un des plus dignes et des plus cultivés qui aient été prononcés sur l'esprit allemand et sur Bayreuth.*

Max Lorenz, le Siegfried allemand des années 30 et 40.

Wagner a laissé une œuvre qui fait partie du répertoire établi du théâtre musical dans le monde entier. Son effet est loin d'être passé. Cet animateur de légendes allemandes exerce son influence non seulement en Angleterre, mais jusque dans les pays latins, où il apparaît comme un éminent dramaturge, un psychologue audacieux et un compositeur génial et raffiné de la fin de siècle, dont on admire la haute intelligence créatrice. (...)

Un remarquable compositeur d'opéras : c'est beaucoup, mais ce n'est pas le centre spirituel du monde. Or, c'est cela et rien d'autre que devait être l'œuvre de Richard Wagner, selon sa propre volonté : l'accomplissement de la culture allemande et, par là, de la culture universelle. Et Bayreuth fut nommé capitale de cette culture wagnérienne. Le dire de cette manière simplifie un peu, mais si l'on dépouille ce que Wagner a dit à ce sujet des multiples guirlandes oratoires, on garde en main cette simple idée comme noyau de la question.

Modeste, Richard Wagner ne l'était pas. Et on lui en a souvent voulu de sa prétention hybride. A mon sens, il ne faut pas être trop sévère avec un génie comme lui. Peut-on en vouloir à un artiste passionné d'être convaincu que ses créations sont ce qu'il y a d'ultime et de suprême ? Sans cette foi, un artiste est-il capable de donner le meilleur de lui-même ?

Au surplus, une telle exaltation de l'amour-propre est une caractéristique du XIX$^{e}$ siècle, l'expression d'une situation particulière dans l'histoire de la culture et des idées. Au début du XIX$^{e}$ siècle, la situation politique en Allemagne n'offrait guère à l'intellectuel de possibilités de se réaliser dans la société ou l'Etat.

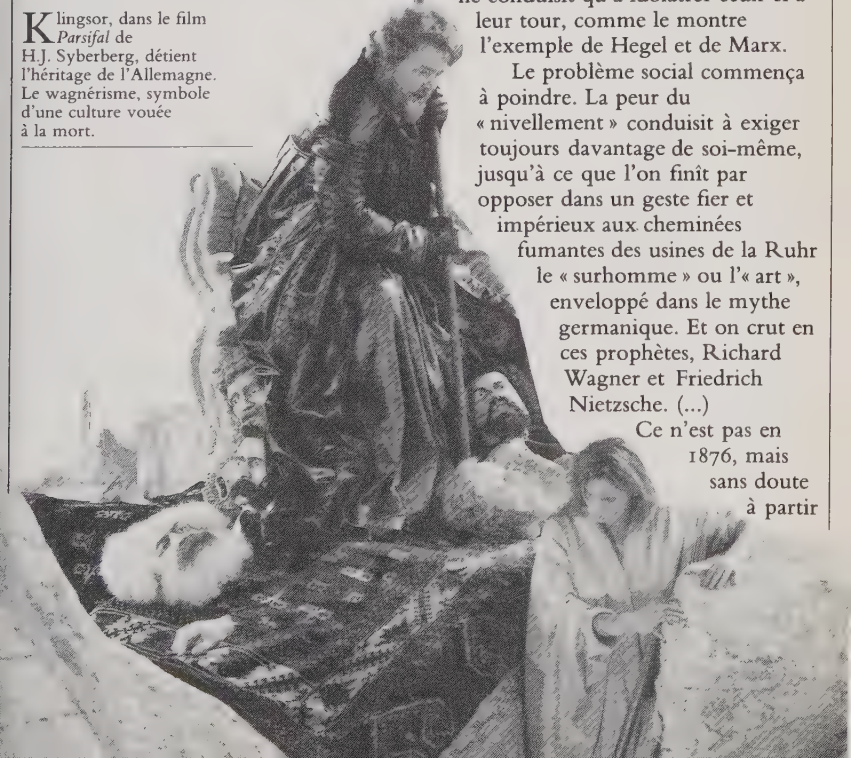
Aussi cherchait-il son salut dans la philosophie, dans l'« absolu », dans l'art. Le monde extérieur se perdait « dans l'apparence chimérique ». L'esprit individuel, le « génie », contraint et forcé, faisait de son moi le centre d'un monde intérieur. Et c'est ainsi que, parmi nos philosophes classiques, il n'en est guère qui n'aient prétendu – et prouvé – qu'aucune philosophie n'était possible au-delà de lui-même : Fichte, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche – ils ont tous prouvé que l'esprit de l'homme avait atteint, avec eux, son dernier échelon. Et le public intellectuel, également condamné à l'inactivité politique, a suivi le génie dans ses espaces extra-terrestres. Ici, en revivant et en repensant les œuvres et les idées des grands, l'esprit allemand a trouvé sa patrie, sa conscience de soi, sa « rédemption ».

Les « génies » étaient les guides et chacun d'eux a trouvé ses adeptes. C'est en ce guide spirituel qu'on avait foi, il était vénéré, défendu, ses enseignements étaient la vérité absolue.

Ainsi, on s'accoutuma à certains comportements d'esprit comprenant de nombreux traits religieux. A la prétention d'absolu du génie correspondait l'engagement inconditionnel des adeptes. Même si certains penseurs reprenaient conscience de l'Etat et de la société, cela ne conduisit qu'à idolâtrer ceux-ci à leur tour, comme le montre l'exemple de Hegel et de Marx.

Le problème social commença à poindre. La peur du « nivellement » conduisit à exiger toujours davantage de soi-même, jusqu'à ce que l'on finît par opposer dans un geste fier et impérieux aux cheminées fumantes des usines de la Ruhr le « surhomme » ou l'« art », enveloppé dans le mythe germanique. Et on crut en ces prophètes, Richard Wagner et Friedrich Nietzsche. (...)

Ce n'est pas en 1876, mais sans doute à partir



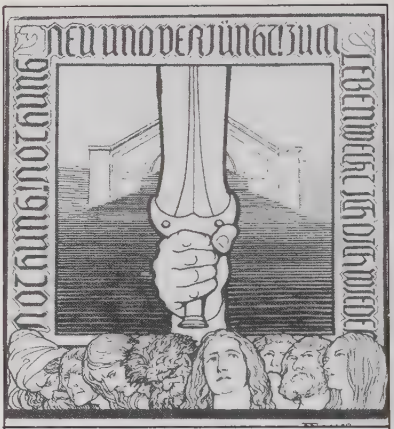
Klingsor, dans le film *Parsifal* de H.J. Syberberg, détient l'héritage de l'Allemagne. Le wagnérisme, symbole d'une culture vouée à la mort.

de 1882 que Bayreuth sembla, pour un court moment historique, être véritablement le centre du monde de l'esprit.(...)

Les *Réflexions d'un apolitique* de Thomas Mann nous renseignent, à un niveau élevé, sur l'état d'esprit au temps de Guillaume II.

Pour beaucoup, la personne du Kaiser était sacro-sainte. Son existence même suffisait pour satisfaire leur besoin de vénération inconditionnée. C'est l'une des raisons pour lesquelles la politique du Reich a pris des traits toujours plus irrationnels dont les effets, d'abord inaperçus, devinrent finalement incontrôlables. Les gouvernants de l'Allemagne et le peuple allemand étaient certainement convaincus qu'ils n'étaient pas responsables de la Première Guerre mondiale. Mais parfois, il n'y a rien de plus terrible dans l'Histoire que ce sentiment d'innocence que rien ne peut ébranler.

Après Guillaume II, Friedrich Ebert n'eut certainement pas la tâche facile. Ce n'était pas un « Kaiser », c'était un homme honnête, simple, sage, fort de caractère et conscient de son devoir. Sa « faute » était de ne rien avoir qui prêtât au « mythe ». (...) Paul von Hindenburg fut déjà un meilleur « Ersatzkaiser ». Il se considérait comme tel et on le considérait comme tel. Le feld-maréchal à la tête chenue répondait au besoin d'identification de bien des Allemands. C'était le « héros de Tannenberg » dont les hauts faits militaires furent élevés, parfois en dépit de convictions intimes, dans la sphère du super-génial. L'architecture du monument de Tannenberg était révélatrice : c'était une forteresse de héros et de dieux. C'est ici, bien entendu, que fut inhumé Hindenburg.



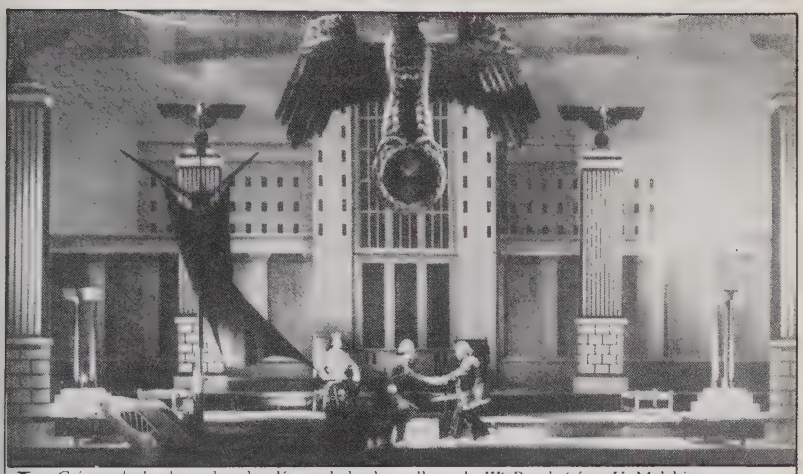
Couverture du programme du Festival en 1925, due à Franz Stassen. Wagner à Bayreuth : Germania triumphans.

Il était donc logique qu'Adolf Hitler, alors chancelier du Reich, en prenant congé de lui, s'exclame : « Grand capitaine qui n'est plus, entre maintenant au Val-Hall ! »

Bien des choses ont conduit à Hitler. Qui serait capable de dénouer la trame de l'Histoire ? La guerre perdue, le Traité de Versailles avec son article sur la responsabilité de la guerre, la crise économique mondiale, le terrible chômage, la radicalisation de la vie politique à droite et à gauche, et toute autre raison que l'on pourrait énumérer. Un facteur fut certainement l'attitude étrangement irrationnelle d'une partie de notre peuple vis-à-vis de l'Etat et vis-à-vis du représentant suprême de l'Etat :

c'est ici et ici seulement que je vois un lien entre Richard Wagner et Adolf Hitler.

D'après tout ce que l'on sait, Hitler a aimé Bayreuth. Chaque fois qu'il le pouvait, il est venu ici, à Bayreuth, assister au festival. Le festival était placé



Le *Crépuscule des dieux* dans les décors de la chancellerie du III[e] Reich (régie V. Melchinger, théâtre de Kassel 1974).

sous sa protection personnelle. (...) Certaines choses le justifiaient, en particulier les rapports de Hitler avec le « maître ». Mais peut-on reprocher à Wagner que Hitler l'ait aimé ? Hitler aimait aussi les montagnes et les chiens bergers. Ce n'est pas une raison pour en vouloir aux montagnes et aux chiens bergers.

Certes, Wagner était antisémite. Mais il est carrément faux de prétendre que Hitler ait puisé son antisémitisme chez Wagner. L'un et l'autre, Hitler et Wagner, sont des éléments d'un courant sous-jacent antisémite funeste de l'esprit européen. Mais Hitler serait certainement devenu antisémite même sans Wagner.

Dans les articles et les théories de Wagner, on trouve, en outre, quantité de choses crues et une bonne portion de chauvinisme. Mais qui lit les écrits de Wagner ?

Wagner : c'est son œuvre dramatique musicale. Or, dans cette œuvre aussi, on a cherché à découvrir des formes préalables du national-socialisme. Le national-socialisme est un mélange ramassé d'éléments restés du XIX[e] siècle. Sans doute contient-il aussi une petite dose de Wagner. Mais il ne me semble pas permis de mettre dans le même sac l'humanisme romantique de Wagner qui absorbe en lui-même toujours plus d'éléments chrétiens tout en contenant aussi, certes, des cruautés, et la bestialité du national-socialisme. Pour cela, l'Américain George Windell a fourni des raisons convaincantes : « Somme toute, le message de presque toutes ses œuvres, et particulièrement de L'*Anneau*, est que seuls l'amour et le sacrifice peuvent racheter le monde de son agonie de haine et de corruption. C'est peut-être une solution totalement inadéquate au problème, ce n'est pas la solution d'Adolf Hitler. » Mais Cosima et Chamberlain n'ont-ils pas fait de Bayreuth un fief des nationaux ?

Finale de *l'Anneau* selon Patrice Chéreau . « Avez-vous vu comment tout arriva ? »

Bayreuth n'a-t-il pas été accaparé après 1933 par les nationaux-socialistes ? Personne ne peut le nier. La faute en revenait surtout aux responsables de Bayreuth qui continuaient à croire qu'on s'occupait seulement de culture à Bayreuth, sans remarquer qu'on en faisait depuis longtemps déjà l'instrument d'une funeste politique. Mais la faute en revenait aussi aux démocrates, aux républicains qui avaient abandonné Bayreuth à ces forces réactionnaires. (...)

Non, je ne crois pas à une ligne directe Wagner-Hitler. On a tiré plus d'une fois de telles lignes « historiques ».

Elles reposent toutes sur des images de l'Histoire qui sont trop simplistes. Hitler n'était pas une nécessité. Il représentait une possibilité qui est malheureusement devenue réalité.

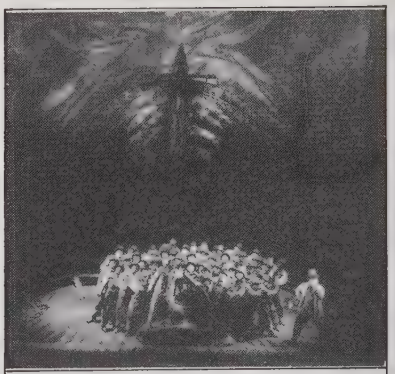
Cent ans de Bayreuth : c'est l'histoire d'une idée unique en son genre. C'est dans cette unicité que résident sa grandeur, mais aussi ses problèmes. Dans ces cent années, Bayreuth a connu des triomphes artistiques. Mais dans ces cent années, il s'est aussi empêtré dans de sombres erreurs et s'est rendu coupable. L'histoire de Bayreuth fait partie de l'Histoire allemande. Ses erreurs ont été les erreurs de notre nation.

M. Walter Scheel,
président de la République
fédérale d'Allemagne.

# Der fliegende Holländer

*Encore du Weber, déjà du grand Wagner. Une réinvention absolue des figures traditionnelles de l'opéra fantastique pour une course vers l'anéantissement que traverse, hantée, une héroïne-médium.*

La chanteuse Anja Silja, Senta selon Wieland Wagner.



Finale de l'acte I par Wieland (1960).

## Le Vaisseau fantôme

Le Hollandais (baryton)
Daland, *un navigateur norvégien* (basse)
Senta, *sa fille* (soprano)
Erik, *un chasseur* (ténor)
Mary, *la nourrice de Senta* (mezzo-soprano)
Le pilote de Daland (ténor)

*Marins norvégiens et hollandais, jeunes filles du village*

L'action se déroule au XVIII^e^ siècle
sur les côtes norvégiennes

Selon la ballade que chante l'héroïne Senta, un capitaine hollandais a été condamné voici des siècles par Satan à hanter éternellement les océans parce qu'il se fiait trop, pour vaincre les tempêtes, aux vents qu'il savait dominer : tout bon marin, au contraire, remet sa route entre les mains de Dieu.

Tous les sept ans, le maudit est autorisé à s'incarner sur terre, et doit pour obtenir sa délivrance y chercher une femme dont la fidélité résisterait sans faiblesse à une envie de mort qu'ils sauraient partager. La mer choisit pour lui cette fois le marin norvégien

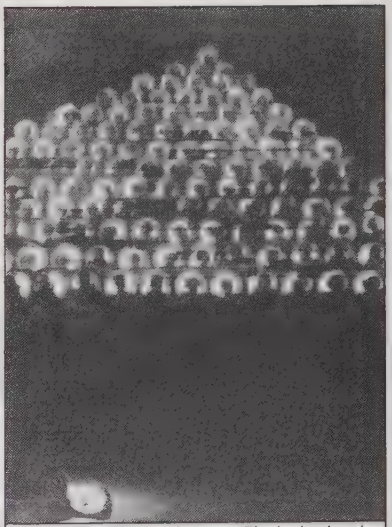
Daland, père cupide trop heureux de vendre à un gendre si riche sa fille Senta. Or celle-ci vit depuis son enfance bouleversée par la légende du Hollandais volant. Elle reconnaît, seule, l'inconnu, et lui promet fidélité. Mais la rivalité du chasseur Erik, amoureux de la jeune fille, provoque le Hollandais à reprendre la mer et à dévoiler son secret devant une foule horrifiée par son caractère monstrueux.

Acculée au sacrifice, Senta se jette dans les flots. Cette émergence d'un bouc émissaire chargé de toutes les violences réconciliatrices d'une communauté, déjà présente dans *Rienzi*, sera désormais au centre de toute la dramaturgie wagnérienne : comment produire du sacré sans sacrifier ?

Entrée du Hollandais dans la production de Philippe Godefroid (1988)

# Tannhäuser

*La fresque historique se satisfait d'un retour à certaines conventions formelles. Dans la « version de Paris », la sensualité du Venusberg se désaltère au philtre de « Tristan ». Toujours, l'un des portraits de martyr les plus douloureusement lucides.*



A gauche, Gwyneth Jones (Elisabeth) dirigée par Götz Friedrich. Ci-dessus, le finale selon Wieland en 1954.

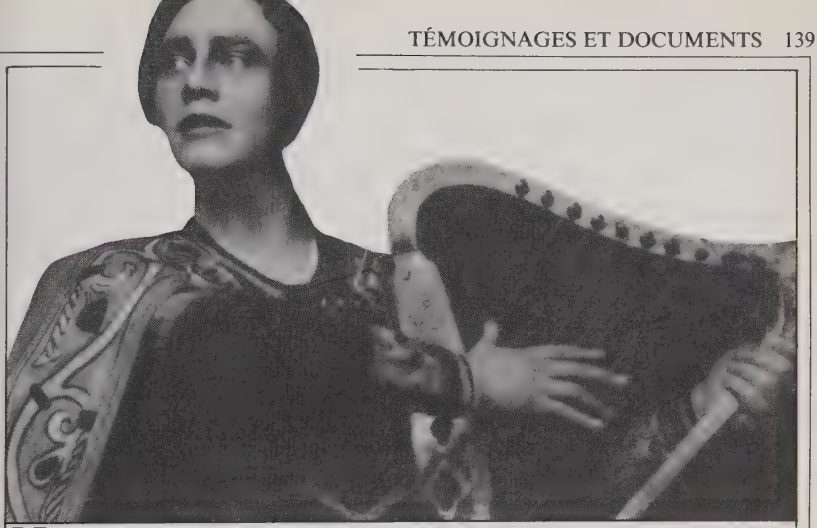
**Tannhäuser**

Le Landgrave Hermann de Thuringe (basse)
Elisabeth, *sa nièce* (soprano)
Vénus, *déesse de l'amour* (mezzo-soprano)
Un pâtre (soprano)
Minnesänger :
Henri Tannhäuser (ténor)
Wolfram von Eschenbach (baryton)
Reinmar von Zweter (basse)
Biterolf (basse)
Walter von der Vogelweide (ténor)
Heinrich der Schreiber (ténor)

*Sirènes, pèlerins, cour de la Wartburg.*

L'action se déroule au XIII^e^ siècle près d'Eisenach en Thuringe.

Le chevalier-poète Tannhäuser a disparu du château de la Wartburg, en Thuringe, où une dispute l'a opposé à ses pairs. Il est devenu l'amant de la déesse Vénus, mais cette immortalité factice lui pèse. Il fuit le Venusberg



Herbert Janssen, l'un des plus fins Wolfram des années 30 et 40.

pour quêter la mort parmi les hommes. De retour à la Wartburg, il participe à un concours de chant dont la nièce du Landgrave, Elisabeth, qui l'aime et en laquelle il voit sa délivrance, sera le prix. Lié par une promesse à Vénus, il chante le plaisir au contraire des hymnes courtois de ses rivaux et avoue d'où il vient.

Pour le sauver, Elisabeth renonce aux joies terrestres. Tannhäuser obtient d'aller à Rome implorer le pardon du pape, mais ce dernier le lui refuse. Devant ce qu'elle considère comme un échec de son sacrifice, Elisabeth se mortifie jusqu'à mourir. Tannhäuser, maudit, repasse par la Wartburg en quête du Venusberg. Il expire sur le cadavre d'Elisabeth, alors que de jeunes pèlerins le rejoignent à peine, messagers du miracle : Dieu l'a, malgré le pape, pardonné.

La cour du Landgrave glorifie les cieux, dissimulant que le jugement social vient d'être désavoué par le miracle. Elle conforte ainsi son unité et son pouvoir inébranlables en récupérant à son profit un pardon qu'elle n'a pas su donner ; une fois de plus, les meurtriers tirent profit du sacrifice de deux victimes émissaires et, si Vénus est bien vaincue par la chrétienté, le plan divin de rédemption en passe encore sur la terre par la violence. C'est en outre la première figure d'artiste que nous rencontrons sous la plume de Wagner.

La leçon est la même que celle du *Hollandais* : l'incarnation conduit tout droit à une relation sociale marquée par les désirs rivaux, à Satan, à la douleur d'être, à la mise à mort. Tant que l'enjeu des tournois demeure théorique, la supériorité dont jouit Tannhäuser dans le cœur d'Elisabeth sert simplement d'excitant pour l'inspiration des autres Minnesänger. Mais dès lors que, selon le mot du Landgrave, « l'art doit devenir réalité », toute victoire priverait à jamais la communauté de son étoile inspiratrice, désormais propriété d'un seul.

# Lohengrin

*Aux âges où l'Allemagne chrétienne s'extirpe de la barbarie païenne des Germains, le rêve et la féerie sur fond de luttes politiques, l'histoire d'une visitation désespérée par un ange qui voulait se faire homme.*

Germaine Lubin en Elsa, et Lauritz Melchior (à gauche), le roi des ténors wagnériens.

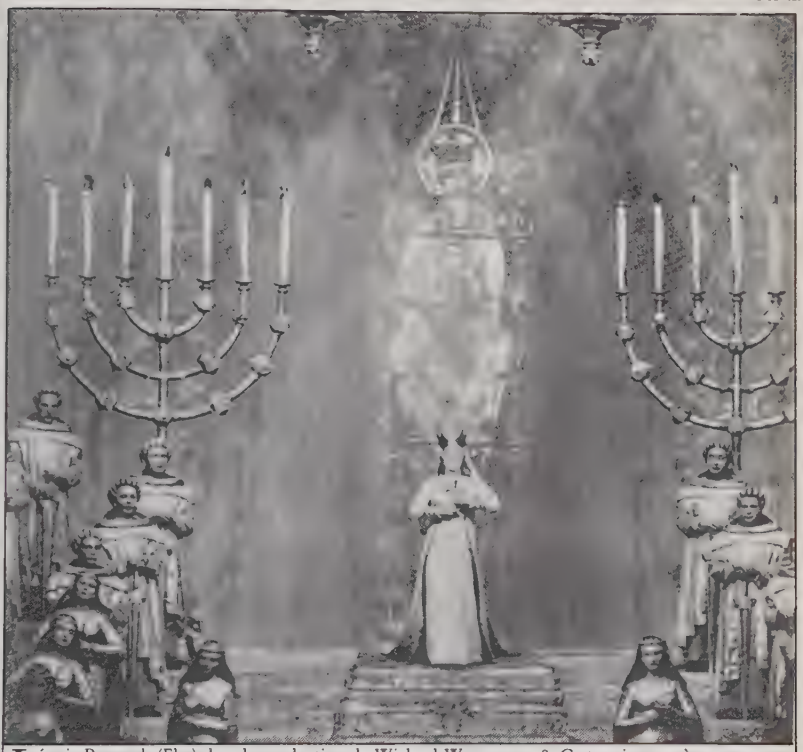
**Lohengrin**

Le roi Henri l'Oiseleur (basse)
Elsa de Brabant (soprano)
Frédéric de Telramund (baryton)
Ortrud, *sa femme* (mezzo-soprano)
Le héraut du roi (baryton)
Lohengrin (ténor)

*Cour du Brabant, chevaliers saxons et thuringeois.*

L'action se déroule au x^e^ siècle à Anvers

Quittant le service du domaine du Graal sur lequel règne son père Parzival, le chevalier Lohengrin se rend en Brabant, attiré par le désir d'une existence terrestre auprès de l'héritière du duché, Elsa ; celle-ci est accusée par le puissant Telramund d'avoir assassiné son jeune frère : Telramund compte obtenir le Brabant pour prix d'un engagement militaire décisif auprès du roi d'Allemagne Henri l'Oiseleur, qui tente de fédérer les différents Etats germaniques sous sa bannière. Elsa,



Léonie Rysanek (Elsa) dans la production de Wieland Wagner, 1958. Cette mise en scène entièrement fondée sur la lumière et les groupes devint la référence du Nouveau Bayreuth

invoquant un chevalier de lumière promis en rêve, demande le jugement de Dieu.

Lohengrin se présente, dans une nacelle tirée par un cygne, et défait Telramund. Toutefois, il impose à Elsa, pour être son chevalier puis son époux, de ne jamais l'interroger sur ses origines et son nom, qu'il tient secrets. Telramund, qui ne peut supporter la honte du bannissement, cède à son épouse Ortrud, une magicienne descendant des derniers rois païens ; Ortrud implore la pitié d'Elsa, qui promet le pardon.

Mais, lors de la cérémonie nuptiale, le couple accuse l'inconnu de sorcellerie. La confiance d'Elsa en son héros est mise à l'épreuve devant le peuple entier, dont la foi religieuse ignore la nüance. Seule avec l'inconnu pour leur nuit de noces, Elsa ne résiste plus et pose les questions interdites.

Lohengrin convoque le pays devant le roi, avoue publiquement son secret, puis rejoint Montsalvat après avoir dénoncé la magie d'Ortrud et rendu au Brabant son prince disparu, que le Graal avait recueilli et changé en cygne.

# Tristan und Isolde

*La passion mise à nu, exposée pantelante aux illusions de l'amour terrestre ; des âmes ravagées par le désir de mourir et de tuer, une remise en cause radicale des rapports sociaux comme des raisons d'être. En regard la musique et le chant versent à nos oreilles le poison des chairs vives étreintes.*

**Tristan et Isolde**

Le roi Marke de Cornouailles (basse)
Tristan, *son neveu* (ténor)
Kurwenal, *écuyer de Tristan* (baryton)
Isolde, *fille du roi d'Irlande* (soprano)
Brangaene, *sa nourrice* (mezzo-soprano)
Melot, *ami de Tristan* (baryton)
Un jeune marin (ténor)
Un pâtre (ténor)
Un pilote (basse)

*Marins de Cornouailles*

L'action est en Cornouailles aux temps courtois.

Les parents de Tristan sont morts sitôt que leur union a rejeté au jour leur enfant. Fils de preux, Tristan assume son destin. Il part pour la cour de son oncle le roi Marke de Cornouailles, en dispersant pourtant tous ses biens. A la cour, pour apaiser la haine de ses pairs jaloux de le voir hériter le royaume, il accepte les missions les plus

Ci-dessous Gertrud Kappel. Kirsten Flagstad, (ci-dessus) la voix d'Isolde pour ce siècle.

dangeureuses ; mais il décuple à chaque fois sa gloire et sa puissance, l'envie des autres et son propre désir de mourir. Pour mettre fin au vasselage de son pays à l'Irlande, il a tué le Morold, fiancé d'Isolde, fille de la reine d'Erin. En ce combat il a reçu une blessure que nulle médecine rationnelle ne parvient à guérir. Alors il s'est fait déposer dans une barque à la dérive, qui l'a ramené vers l'Irlande.

Là, Isolde l'a recueilli et soigné, cachant à tous l'identité de celui qu'elle eût dû achever ; mais comme elle levait l'épée sur lui, il a ouvert les yeux. De ce regard l'amour est né, dérobant au héros la mort tant désirée. Retourné à la cour, Tristan, à nouveau jalousé, décide d'offrir à son oncle la main d'Isolde : au suzerain, l'impossible amour du meurtrier de Morold ; à la nouvelle reine, l'héritage. Le code féodal, obstacle à son désir de mourir, devient aussi pour Tristan l'obstacle de l'amour. Mais Isolde se voit trahie. Seule la mort peut aider le couple. Sur le navire du retour (alors que s'ouvre le rideau), Isolde propose à Tristan une coupe d'oubli, de pardon, où il devine qu'elle a exprimé un poison mortel ; il boit d'un trait – Isolde partage.

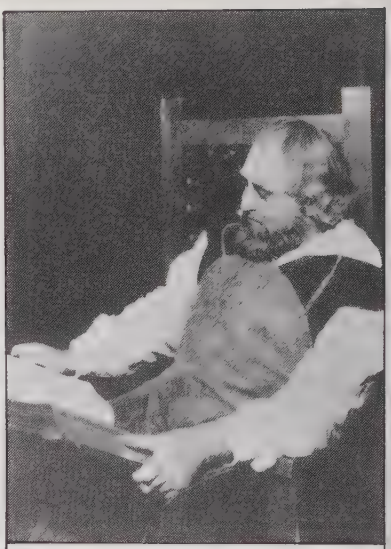
Or la suivante Brangaene, n'imaginant pas un instant ce partage, a servi un philtre d'amour destiné à enchaîner Tristan comme vassal de sa reine et rival de son oncle, en vengeance de la honte d'Isolde. Epouvantée, elle constate les effets du philtre : les deux héros se croient mourants, osent l'aveu de l'amour et restent enlacés alors même que l'on touche au port. Dès lors il n'est qu'une question : comment mourir ? Au château, les amants oublient toute prudence et profitent d'une chasse organisée par l'ami de Tristan, Melot, pour se revoir. Hélas, la nuit où ils se croient dissimulés est une obscurité éphémère à laquelle met fin l'irruption de Marke et de sa cour. Tristan tente de sauver l'honneur de son roi en même temps que son propre désir de néant et s'empale volontairement sur l'épée de Melot le jaloux.

En son manoir, le héros agonise. Dans son délire, il comprend que l'ultime héritage à renier est la vie née de l'union terrestre de ses parents. On voit qu'Isolde a fait route vers lui. Arrachant ses pansements il se jette à sa rencontre et meurt dans cet élan. Marke et sa suite surviennent : ils assistent, impuissants, à l'agonie d'Isolde transfigurée sur le cadavre de Tristan. Accusant le philtre d'être la source de l'infidélité de son neveu, Marke bénit cette union qui, mythifiée, ne remet plus en cause les valeurs de la société féodale.

# Die Meistersinger von Nürnberg

*C'est presque l'opéra national bavarois. Rien de gras cependant dans ce XVI^e siècle revisité avec malice et puissance, émotion et sagesse, quasiment shakespearien. Une déclaration d'amour à l'art et à l'Allemagne, où le public – le peuple – devient l'acteur.*

Herr Schultz : la silhouette typique de Beckmesser.



Friedrich Schorr (Sachs), le plus grand baryton wagnérien d'avant-guerre.

## Les maîtres chanteurs de Nuremberg

Walther von Stolzing, *jeune chevalier de Franconie* (ténor)
Eva, *fille de Pogner* (soprano)
Magdalene, *sa nourrice* (mezzo-soprano)
David, *apprenti de Sachs* (ténor)
Un veilleur de nuit (basse)

Les Maîtres chanteurs :

Hans Sachs, *cordonnier* (baryton)
Veit Pogner, *orfèvre* (basse)
Kunz Vogelgesang, *pelletier* (ténor)
Konrad Nachtigall, *ferblantier* (basse)
Sixtus Beckmesser, *greffier* (baryton)
Fritz Kothner, *boulanger* (basse)
Balthasar Zorn, *étameur* (ténor)
Ulrich Eisslinger, *épicier* (ténor)
Augustin Moser, *tailleur* (ténor)
Hermann Ortel, *savonnier* (basse)
Hans Schwarz, *bonnetier* (basse)
Hans Foltz, *chaudronnier* (basse)

*Apprentis, peuple de Nuremberg*

L'action se déroule à Nuremberg au XVI^e siècle.

Finale selon Wieland en 1957. La vue sur la ville est une concession à ceux qui huèrent cette production dite des « Maîtres sans Nüremberg ».

Le jeune chevalier Walther von Stolzing, décidé à mener une existence bourgeoise, a confié la liquidation de ses biens au riche orfèvre Veit Pogner, de Nuremberg, et a noué une idylle avec la fille de ce dernier, Eva. Pogner appartient à la confrérie des Maîtres chanteurs, une guilde de bourgeois amis des arts qui ont enfermé le chant dans un ensemble de règles strictes et pédantes. La confrérie organise à la Saint-Jean un concours dont Eva sera le prix. Pour obtenir le droit d'y participer, Walther tente une épreuve d'admission, mais se heurte à la vindicte jalouse du greffier Beckmesser, juge des candidats et lui-même prétendant à la main d'Eva.

Walther, débouté, décide d'enlever Eva. Mais le cordonnier Hans Sachs, le seul des Maîtres à pressentir chez le jeune homme un talent réel, veille au grain : profitant d'une sérénade nocturne donnée par Beckmesser sous le balcon d'Eva, il empêche la fuite des jeunes gens mais déchaîne involontairement une bagarre générale entre les riverains.

Au matin du concours, Sachs tire la leçon des événements : il renonce à son amour pour Eva. Convaincu que le peuple a besoin d'un guide artistique et spirituel, il joue pour Walther le rôle de mentor et lui apprend à composer un chant. Mais Beckmesser dérobe la poésie ; il se révèle pourtant incapable de la lire convenablement et se couvre de ridicule. Walther triomphe aisément et Sachs appelle le peuple à s'unir derrière les Maîtres chanteurs, gardiens fidèles des vraies valeurs allemandes.

# Der Ring des Nibelungen

*Wagner au Nord. Une histoire immortelle, celle de l'humanité, jouée par des héros de stature mythique et une partition aux dimensions de l'aventure universelle. Si ce n'est l'œuvre majeure de l'auteur, c'est assurément celle de sa vie.*

## L'Anneau du Nibelung

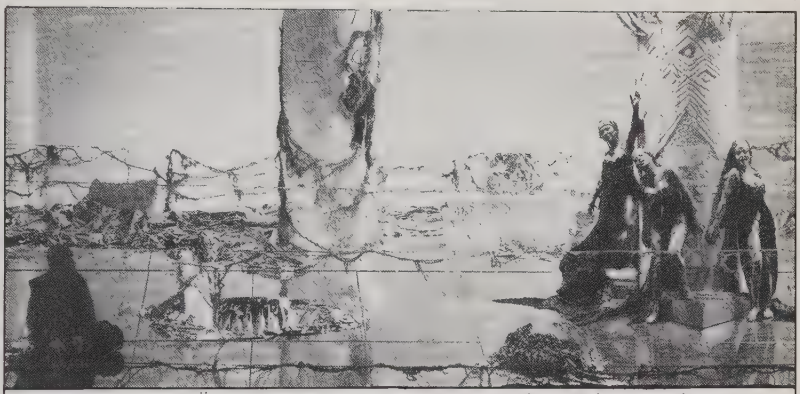
On indique entre parenthèses l'ouvrage dans lequel interviennent les personnages (O : *l'Or du Rhin* ; W : *la Walkyrie* ; S : *Siegfried* ; C : *le Crépuscule des dieux*).

Dieux :
Wotan (baryton, O, W, S)
Fricka, *sa femme* (mezzo-soprano, O, W)
Freia, *sœur de Fricka* (soprano, O)
Donner, *frère de Freia* (baryton, O)
Froh, *frère de Freia* (ténor, O)
Loge, *demi-dieu* (ténor, O)
Erda (contralto, O, S)
Géants :
Fasolt (basse, O)
Fafner, *son frère* (basse, O)
Nains :
Alberich (baryton, O, S, C)
Mime, *son frère* (ténor, O, S)
Filles du Rhin :
Woglinde (soprano, O, C)
Wellgunde, *sa sœur* (soprano, O, C)
Flosshilde, *sa sœur* (mezzo-soprano, O, C)
Les trois Nornes, filles d'Erda (soprano, mezzo-soprano, contralto, C)
Les Wälsungs, enfantés par Wotan et une mortelle :
Siegmund (ténor, W)
Sieglinde, *sa sœur* (soprano, W)
Siegfried, *leur fils* (ténor, S, C)
Les Gibichungs, race de Gibich et de Kriemhilde :
Gunther (baryton, C)
Gutrune, *sa sœur* (soprano, C)
Hagen, *leur demi-frère, fils bâtard de Kriemhilde et d'Alberich* (basse, C)
Les Walkyries :
Brünnhilde, *fille de Wotan et d'Erda* (soprano, W,S,C)
Waltraute, *fille de Wotan et d'une mortelle* (mezzo-soprano, W, C)
Ortlinde, *sa sœur* (mezzo-soprano, W)
Rossweisse, *sa sœur* (mezzo-soprano, W)
Grimgerde, *sa sœur* (contralto, W)
Helmwige, *sa sœur* (soprano, W)
Schwertleite, *sa sœur* (contralto, W)
Gerhilde, *sa sœur* (soprano, W)

Hunding, *époux de Sieglinde* (basse, W)
L'oiseau de la forêt (soprano, S)

*Vassaux des Gibichungs* (C)

L'action est aux temps fabuleux, jamais très loin du Rhin.



L'*Or du Rhin* selon Götz Friedrich à Hambourg, dans les ruines d'une civilisation engloutie. A gauche, Rudolf Bockelmann, l'un des plus fameux Wotan des années trente.

Avant le lever du rideau :
pour conquérir l'amour de la déesse Fricka, dont le clan règne sur les nuées (Donner), la lumière et la joie (Froh) et l'éternelle jeunesse (Freia), le dieu Wotan s'est rendu au pied du Frêne du Monde. Il a bu à la source du savoir, laissant un œil en paiement de la soif de pouvoir qui l'a alors animé. Brisant une branche du Frêne il en a fait une lance sur laquelle il a gravé les lois par lesquelles, désormais, il gouvernerait le monde jusque-là sans maître. A partir de cet instant, l'Univers a entamé inéluctablement sa course historique vers le néant.

Wotan a imposé son pouvoir à toutes les races, réservant les cieux aux dieux, la terre aux géants et le sous-sol aux nains, les Nibelungs. Pour mettre fin à l'errance des dieux, il a passé commande aux géants d'un château, leur promettant en échange la main de Freia, sans la moindre intention de tenir ce contrat suicidaire.

## L'Or du Rhin

Dans les profondeurs du Rhin, le nain Alberich, raillé par les trois ondines, maudit le sentiment de l'Amour dont les dieux ont fait le bien suprême. Il peut alors s'emparer de l'or du fleuve, qu'il transformera en anneau de toute puissance : car le métal, désormais, est devenu la première valeur.

Sommés de payer leur château, les dieux tergiversent. Loge, le dieu du feu, parle du rapt de l'or. Les géants exigent sa possession en échange de Freia, qu'ils entraînent en otage. Dans la mine des nains, Wotan et Loge s'emparent d'Alberich, rendu fou d'orgueil par sa puissance de tyran. Ils le contraignent à livrer tout son or, l'anneau, ainsi qu'un heaume magique permettant de disparaître ou de se transformer, grâce auquel Mime, le frère d'Alberich, rêvait déjà de prendre le pouvoir.

Mais le Nibelung maudit l'anneau ; nul désormais n'en pourra plus jouir, mais attirera à lui l'assassin envieux. Sous la pression de tous les dieux, dont Erda la mémoire du monde venue avertir que le crépuscule de la race est proche, Wotan doit céder la bague aux géants qui se battent aussitôt. Fafner tue Fasolt et disparaît

avec le trésor tandis que les dieux, sourds aux appels des Filles du Rhin, prennent possession du château, nommé Walhall par Wotan.

**La Walkyrie**

Pour reprendre l'anneau du géant, ce qu'il ne peut faire lui-même sous peine de parjure, Wotan a imaginé créer une race de héros à sa dévotion : les Wälsungs, qu'il espère, sans les guider ouvertement, avoir suffisamment préparés à l'exploit.

Après leur avoir enseigné le mépris des lois, sauf celle de l'amour libre, il a disparu, laissant ses enfants jumeaux Siegmund et Sieglinde dans la détresse. Lui, en butte à l'hostilité de tous à l'égard des valeurs qu'il défend, elle mariée de force à Hunding. Pourchassé, Siegmund, trouve refuge chez Hunding.

L'amour naît entre Sieglinde et lui, qui se reconnaissent et s'enfuient. Fricka somme Wotan de punir le couple incestueux et adultérin. Elle lui démontre que ces héros « libres » ne sont que des valets sans autonomie. Wotan cède et, devant sa fille la walkyrie Brünnhilde (les walkyries étant chargées de recueillir les héros morts pour les conduire au Walhall), avoue son désespoir et retrace l'histoire de l'anneau.

Touchée de compassion, Brünnhilde veut protéger Siegmund. Wotan devra intervenir lui-même pour sacrifier son fils. Mais Brünnhilde met Sieglinde en sûreté, avec les tronçons de l'épée de Siegmund, et affronte seule la colère de son père. Comprenant le parti qu'il peut tirer de cette désobéissance, Wotan endort la walkyrie sur son rocher, élève autour d'elle une barrière de feu et proclame que seul un héros ignorant de la peur des traités pourra franchir les flammes.

René Kollo, Siegfried selon P. Chéreau, composa un héros enfant violent et tragiquement inconscient, d'une infinie poésie.

Ce héros, chacun le devine, sera Siegfried, le fils que Sieglinde porte dans son sein.

**Siegfried**

Orphelin, Siegfried a été recueilli par Mime, qui l'élève dans l'unique but de lui faire tuer le géant Fafner, transformé en dragon dans la forêt. Hanté par ses parents, le héros ne peut supporter le nain et rêve de fuir. Cette ignorance de son destin, et de ses origines, entretenue par Mime, est en fait le levier par lequel chacun, dans *l'Anneau*, va manipuler le Wälsung. Mime le conduit à Fafner.

Le combat a lieu, le dragon est tué, mais Siegfried, sur les conseils d'un oiseau, s'empare de l'anneau, puis tue Mime, avant de suivre son nouvel ami jusqu'au rocher des walkyries. Là, Siegfried rencontre Wotan, qui lui avait préparé le terrain tant chez Mime que devant l'antre de Fafner.

Wotan aimerait enseigner son rejeton, afin que son savoir complète celui dont le dieu pense Brünnhilde dépositaire. Mais Siegfried se cabre, brise la lance et traverse le feu. Il éveille Brünnhilde, refuse d'entendre son passé, la presse de l'aimer : elle cède et se donne joyeusement à l'oubli, au désir.

**Le Crépuscule des dieux**

Quittant Brünnhilde, à laquelle il donne l'anneau, Siegfried débarque au palais des Gibichungs. Là, Hagen, fils d'Alberich, ourdit une machination destinée à le perdre. On présente au héros un philtre d'oubli et on lui offre la main de Gutrune s'il conquiert Brünnhilde pour Gunther. Grâce au heaume magique, Siegfried capture la walkyrie sous les traits de Gunther, mais remet l'anneau à son doigt.

Au moment des cortèges nuptiaux Brünnhilde, bouleversée de voir Siegfried au bras de Gutrune, remarque la bague et provoque le scandale. Elle et Siegfried jurent, sur la lance de Hagen, leur bonne foi. Entre Brünnhilde, Hagen et Gunther, le meurtre de Siegfried est décidé, qui paiera pour tous.

Le lendemain, au cours d'une chasse, Hagen sert l'antidote du philtre au héros qui, prié de raconter ses exploits, narre l'éveil de Brünnhilde. Hagen le transperce de sa lance. Au palais, il exige l'anneau, tue Gunther qui le désire aussi, mais recule devant Brünnhilde qui avance. Elle a enfin compris le sens de toutes ces trahisons, le sens de la victime émissaire qu'est devenue Siegfried ; accusant Wotan, elle fait dresser un bûcher pour son héros, s'y jette elle aussi : l'incendie consume le monde des dieux. Fin optimiste ?

*L'Anneau* était né d'une unique vision, celle de la catastrophe universelle sans laquelle, pensait Wagner en 1848, il n'était point de régénération possible de l'humanité. Siegfried devait donc briller comme l'exemplaire promesse d'une aube meilleure.

Frida Leider, Brünnhilde en 1930.

Mais, acharné à démonter les rouages de la décadence universelle née de la soif de pouvoir des divins, Wagner construit en fait un mécanisme d'une telle force fatale que la révolution de « l'homme libre » n'est bientôt plus concevable dans les mêmes termes, et peut-être même plus possible.

La liberté sublime de Siegfried, dont il n'est plus vraiment certain (elle repose sur une inconscience vouant le héros à être manipulé de bout en bout), lui paraît dès lors moins importante que le parcours intérieur de Wotan. Le dieu devient le véritable héros parce qu'il endosse l'inéluctable de la catastrophe comme s'il s'agissait d'un choix de sa volonté.

Entre le *Ring* façon Wotan et le *Ring* façon Siegfried, les soudures se feront mal. Les deux visions vont surnager l'une sur l'autre et fonderont l'ambiguïté métaphysique de l'ouvrage, source de commentaires innombrables et d'interprétations scéniques toutes contradictoires et complémentaires.

# Parsifal

*Toute l'angoisse de la métaphysique wagnérienne s'avoue dans cette œuvre avec une crudité expressive aux moyens épurés : la mort, le sang, le poison du désir, l'éternité perdue, la violence insensée, la folie, mais aussi l'écho voilé de l'amour divin.*

Hans Sotin, René Kollo, Dunja Vejzovic, régie Wolfgang Wagner, 1975.

**Parsifal**

Titurel, *premier roi du Graal* (basse)
Amfortas, *son fils* (baryton)
Parsifal (ténor)
Klingsor, *un mage* (baryton)
Gurnemanz, *écuyer de Titurel* (basse)
Kundry (soprano)
*Chevaliers, écuyers, pages du Graal*

*Filles-fleurs du jardin de Klingsor*

L'action est dans les Pyrénées aux temps aventureux.

## ... Ou comment décrucifier ?

Sur un versant, le burg de Montsalvat. On y conserve les reliques de la Passion du Christ (la coupe où il but, le Graal, et la lance qui lui perça le flanc). La chasteté est imposée aux chevaliers gardiens d'une cène où l'on rappelle la violence du sacrifice du Sauveur.

Sur le versant opposé, les jardins du mage Klingsor, jadis brûlé par le désir de pureté et qui, incapable de tuer en lui les désirs du corps, s'est émasculé. Là vivent, dans l'innocence de la nature, des filles-fleurs inconscientes de ce que le désir qu'elles inspirent fait oublier aux chevaliers qui les approchent l'existence du Graal.

Ils sont nombreux déjà à avoir succombé lorsque Amfortas, le prêtre-roi du Graal, fils de celui à qui furent confiées les reliques, Titurel, s'arme de la lance pour vaincre le magicien. Hélas il est à son tour séduit par une rose d'enfer ; Klingsor s'empare de l'arme qui, retournée contre Amfortas, imprime au flanc de celui-ci le stigmate de son désir, une blessure que rien dès lors ne peut refermer, sanglante caricature de la plaie du Christ et qui s'ouvre maintenant à chaque fois que le prêtre doit célébrer le souvenir du sacrifice.

Dieu cependant promet à Amfortas que le délivrera « un sot

s'instruisant par la compassion ». En attendant, Montsalvat s'enfonce dans l'anarchie, uniquement occupé de la douleur du roi que l'on doit désormais contraindre à célébrer pour maintenir en vue une communauté qui, du seul Graal, doit tirer sa nourriture.

Mais vient aussi sur le domaine une femme, Kundry, à demi-folle et sauvage, qui sert les chevaliers jusqu'à l'épuisement comme une chienne puis disparaît soudain dans d'inexplicables léthargies.

Tout cela est narré, dès le lever du rideau, par le vieil écuyer Gurnemanz, jusqu'au moment où un jeune garçon fait irruption dans le domaine à la poursuite d'un cygne qu'il vient de tuer. L'acte est impie, mais l'enfant semble tout ignorer du bien et du mal, ignorer même jusqu'à son nom. Il sait uniquement avoir quitté sa mère et apprend, par Kundry, qu'elle en est morte. Pressentant le sot élu, Gurnemanz le conduit au temple afin qu'il assiste à la Cène. Dans d'épouvantables tortures physiques autant que morales, Amfortas s'exécute. Mais le garçon reste coi et Gurnemanz le chasse.

Il parvient au château de Klingsor. Le magicien vient d'éveiller Kundry, qu'il utilise lui aussi à son service en lui promettant la délivrance, car elle erre à travers les siècles, si elle rencontre un homme qui résistera à sa séduction.

Devant les filles-fleurs, le jeune inconnu frémit, veut fuir. Kundry le retient en prononçant son nom : Parsifal. Puis elle lui parle de ses parents, dont elle lui propose d'imiter le destin en acceptant l'ultime baiser de sa mère, premier baiser de l'amour. Parsifal sent la mort l'envahir en même temps que la connaissance.

Il comprend l'aventure

Marianne Brandt, créatrice de Kundry.

d'Amfortas, dont il fait sienne la douleur et promet à Kundry la rédemption si elle renonce à son destin et le conduit vers Montsalvat. Mais la femme, qui vit jadis le Christ au Golgotha et rit de sa souffrance, ne conçoit pas que l'amour, par quoi elle se veut racheter, puisse être autre que charnel. Klingsor brandit la lance sur Parsifal qui, d'un signe de croix, anéantit les enchantements.

Bien des années plus tard, Gurnemanz, qui s'est retiré comme ermite, éveille à nouveau Kundry. A l'instant même, Parsifal réapparaît sur le domaine, épuisé par l'errance, porteur de la Sainte Lance. Gurnemanz lui raconte l'abandon dans lequel est tombé Montsalvat, où chacun attend la mort depuis qu'Amfortas refuse de célébrer.

Il sacre Parsifal roi du Graal puis lui enseigne le vrai sens de la Passion, celui du renoncement au désir qui est renoncement à la violence des sociétés. Parsifal, baptisant Kundry, lui ouvre les portes d'une mort tant désirée dans la paix. Ils montent au temple où Amfortas, sur le cadavre de son père, implore qu'on le mette à mort.

Parsifal, touchant la plaie de la lance, la referme. Il fait dévoiler le Graal, met fin aux cérémonies sacrificielles et, sans dénoncer le moindre responsable émissaire, célèbre l'union nouvelle avec le Rédempteur.

Le Cercle National
RICHARD WAGNER
Association loi 1901
15, quai de la Gironde
75019 Paris
est le lieu de rencontre
privilégié des wagnériens.
Des réunions culturelles,
en particulier musicales
y ont lieu chaque mois ;
un service de prélocation et
de voyages ainsi que des
facilités de réservation pour
le Festival de Bayreuth
sont offerts aux adhérents ;
la revue du Cercle,
*le Cygne*,
est la seule publication
wagnérienne régulière.

## Bibliographie

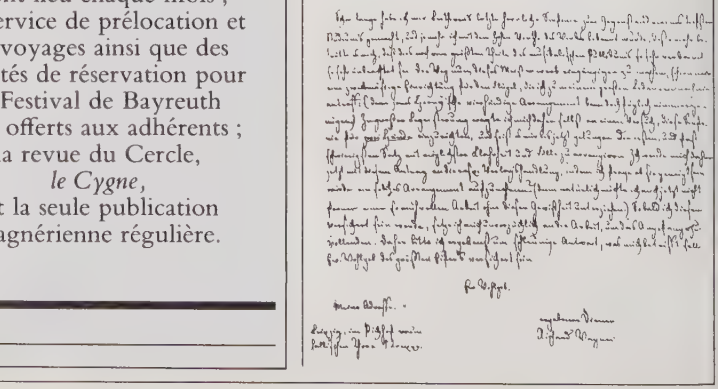
Il ne faut pas se laisser impressionner par l'abondance des titres publiés, dont la plupart ne sont plus disponibles. On indiquera ici quelques ouvrages de référence accessibles à tous.

### Ouvrages fondamentaux

Gregor-Dellin Martin, *Richard Wagner*, Fayard 1981. La biographie moderne de Wagner, bénéficiant des meilleures sources.
Un ouvrage collectif sous la direction de Pazdro Michel, *Wagner*, Fayard 1988. Traduction des livrets, commentaires musicaux et théâtraux, discographie complète. Le manuel du parfait wagnérien d'aujourd'hui.
Beaufils Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, Aubier 1947. Supérieurement écrit par un germaniste visionnaire, un commentaire critique d'une rare pertinence.
Godefroid Philippe, *le Jeu de l'écorché, dramaturgie wagnérienne*, Papiers 1986. Pour comprendre la mécanique du théâtre de l'avenir.
Bauer Oswald Georg, *Richard Wagner*, Office du livre - éditions Vilo, 1983. Un siècle d'interprétations scéniques richement illustrées et parfaitement commentées.

#### Sur Bayreuth

Nussac Sylvie de, *Histoire d'un « Ring »*, Laffont-Diapason 1980. Le *Ring* du centenaire mis en scène par Patrice Chéreau, dirigé par Pierre Boulez. Textes passionnants, iconographie somptueuse.
Bronnenmeyer Willy, *Von Werkstatt zur Tempel*,



Nierenheim 1970. Histoire du festival de Bayreuth, en allemand facile.
Turing Penelope, *New Bayreuth*, Jersey Artists 1971. Histoire du nouveau Bayreuth, en anglais facile.

**Pour réfléchir**

Shaw George Bernard, *le Parfait Wagnérien*, Éditions d'Aujourd'hui 1975.
Nietzsche Friedrich, *le Cas Wagner ; Nietzsche contre Wagner ; Richard Wagner à Bayreuth ; le Crépuscule des idoles*, Gallimard 1969.
Mann Thomas, *Wagner et notre temps*, Le Livre de poche-Pluriel 1978.
Adorno Theodor, *Essai sur Wagner*, Gallimard 1966.

**Références biographiques**

Skelton Geoffrey, *Richard et Cosima*, Buchet-Chastel, 1984.
Wagner Richard, *Ma vie*, Fayard.
Wagner Cosima, *Journal*, Gallimard.
Wagner Richard, Wesendonck Mathilde, *Lettres*, Éditions Parution.
Wagner Richard, *Œuvres complètes*, Éditions d'Aujourd'hui, 1976.

On aura garde enfin de ne pas oublier les numéros d'*Avant-scène opéra* consacrés aux ouvrages de Wagner : livrets bilingues, commentaire littéraire et musical, discographie, tableau des grandes distributions, articles de fond, iconographie abondante.
Les partitions des opéras sont facilement disponibles en France chez Eulenburg (partitions d'orchestre) ou chez Peters (partitions piano-chant).

## Discographie

La nature et la structure des opéras wagnériens font que l'on déconseille, si l'on veut bien les découvrir, l'achat de sélections. De même les disques d'extraits symphoniques, à limiter aux préludes et ouvertures en proscrivant les transcriptions pour orchestre de passages chantés, ne constituent pas une priorité.

On peut au moins, avant de ne donner ici qu'une discographie très sélective ignorant les débats d'interprétation qui sont une des joies du wagnérisme, suggérer un ordre d'approche.

Les deux ouvrages les plus aisés d'accès paraissent être *le Vaisseau fantôme* et *la Walkyrie*. Avant de plonger dans *Tristan*, un détour par *le Crépuscule des dieux* est conseillé. Parvenu à ce stade, l'auditeur définitivement mordu ou réfractaire saura instinctivement quelle est l'étape suivante...
Préludes et ouvertures : Orchestre philharmonique de Berlin, direction H. von Karajan (EMI).
Un aperçu de l'âge d'or du chant wagnérien : « Les introuvables du chant wagnérien » (EMI).

*Le Vaisseau fantôme* : Van Dam, Vejzovic, Moll, Orchestre philharmonique de Berlin, direction H. von Karajan (EMI).

*Tannhäuser* : Kollo, Dernesch, Braun, Orchestre philharmonique de Vienne, direction G. Solti (Decca).

*Lohengrin* : Thomas, Grümmer, Ludwig, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Kempe (EMI).

*L'Or du Rhin* : Fischer-Dieskau, Stolze, Kelemen, Orchestre philharmonique de Berlin, direction H. von Karajan (Deutsche Gramophon).

*La Walkyrie* : Mödl, Suthaus, Rysanek, Orchestre philharmonique de Vienne, direction W. Furtwängler (EMI).

*Siegfried* : Nilsson, Windgassen, Adam, Bayreuth 1967, direction K. Böhm (Philips).

*Le Crépuscule des dieux* : Flagstad, Lorenz, Weber, Milan 1950, direction W. Furtwängler (Cetra).

*Tristan et Isolde* : Flagstad, Suthaus, Thebom, Philharmonia, Furtwängler (EMI) ; Mödl, Vinay, Malaniuk, Bayreuth 1952, direction H. von Karajan (MDP) ; Nilsson, Windgassen, Ludwig, Bayreuth 1966, direction K. Böhm (Frequenz).

*Les Maîtres chanteurs* : Schwarzkopf, Hopf, Edelmann, Bayreuth 1951, direction H. von Karajan (EMI).

*Parsifal* : Mödl, Vinay, Weber, Bayreuth 1953, direction Krauss (Laudis).

*Et bientôt...*
Nous devrions disposer prochainement de cassettes et de vidéo disques. Parmi les spectacles filmés les plus attendus figurent trois productions de Bayreuth : *Tannhäuser*, mis en scène par Götz Friedrich et dirigé par Colin Davis avec G. Jones, Wenkof, Weikl, Sotin, 1977 ; *l'Anneau du Nibelung*, mis en scène par Patrice Chéreau et dirigé par Pierre Boulez avec G. Jones, Jung, Mac Intyre, Zednick, Hübner, 1979-1980 ; *le Vaisseau fantôme*, mis en scène par Harry Kupfer et dirigé par Woldemar Nelsson avec Balslev, Estes, Salminen, 1985.

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

## COUVERTURE

1er plat
*Les Niebelungen*,
illustrations de Otto Czeschka, Gerlach & Wiedling, Vienne et Leipzig 1908.
4e : Costume de C. E. Doepler pour la création de *l'Anneau*

## OUVERTURE

*Les Niebelungen*,
illustrations de Otto Czeschka, Gerlach & Wiedling, Vienne et Leipzig 1908. Edition originale n° 22 pour la Bibliothèque de la jeunesse Gerlach.

## CHAPITRE I

17 Richard Wagner, silhouette apocriphe, Magdebourg 1835.
18 La mort du maréchal Duroc le 22 mai 1813, gravure en couleurs. Bibl. Thiers, musée Frédéric-Masson, Paris.
19 Portrait au crayon de Richard Wagner par E.B. Kietz, Paris 1842.
20h Scène de « La gorge aux loups » du Freischütz de Weber, gravure 1824, Leipzig.
20b Ludwig Geyer, autoportrait à l'huile vers 1806.
21h Wagner et sa sœur Cécile, dessin de E. B. Kietz, 1825.
21b Johanna Pätz, peinture à l'huile de L. Geyer, 1813.
22 La maison natale de Wagner à Leipzig, aquarelle.
23hg Theodor Weinlig, photo d'un portrait disparu.
23hd Gottlieb Müller, photographie.
23b Adolf Wagner, esquisse au fusain non signée.
24g Richard et sa sœur Cécile, gouache non signée, vers 1825.
24d Hector Berlioz par G. Courbet, 1850, musée du Louvre, Paris.
25 La salle des concerts de Leipzig, aquarelle anonyme vers 1830.
26 Wilhelmine Schröder-Devrient, gravure de 1827.
27h Affiche pour la représentation des *Fées*.
27b Henri Laube, caricature berlinoise, 1848.
28 Minna Planner, photographie vers 1860.
29bg Wagner, autoportrait en caricature, Paris, février 1841.
29bd Le théâtre de Riga
30 Gravure de Gustave Doré d'après *le Vieux Marin* de Coleridge, 1860. Bibl. nat., Paris.
31h Wagner troubadour errant observant Paris à la lunette, caricature de 1839.
31b Giacomo Meyerbeer, lithographie de 1840.
32 Création de *Rienzi* : Mlle Wüst (Irène) et W. Schröder-Devrient (Adriano).
33 Théâtre de la cour de Dresde, lithographie couleurs, 1841.

## CHAPITRE II

34 La Grosse Charge parisienne, caricature de E. B. Kietz, 1840.
35 Scène de l'incendie dans *Rienzi*, gravure.
36 Affiche pour la 16e représentation de *Rienzi*.
37 Scène finale de l'acte II de *Rienzi*, aquarelle du baron von Leyser.
38 *Le Vaisseau fantôme*, carte postale en couleurs de 1915.
39 Dessins de personnages du *Vaisseau* publiés par la presse de Leipzig le 7/10/1843.
40 Carl Maria von Weber, lithographie de 1818.
41 *Le Vaisseau fantôme*, aquarelle de Michael Echter, Munich, 1864.
42 Frontispice de l'édition allemande de 1828 des contes de Grimm.
43 Wagner et la critique, caricature de Otto Böhler.
45 *Tannhäuser*, gravure de Fantin-Latour, 1886. Bibl. nat., Paris.
46 Bakounine, d'après une gravure de W. Barbotin, vers 1849.
47g Les révolutionnaires sur la place du marché à Dresde, 1849.
47d Mandat d'arrêt lancé contre Wagner, Dresde, mai 1849.

## CHAPITRE III

48 Portrait de Wagner, aquarelle de Clémentine Stockar-Escher, Zurich 1853.
49 Théâtre de Zurich, aquarelle.
50 Hans von Bülow, peinture à l'huile de W. Streckfuss, 1855.
51b Fronstispice du premier livret de *Lohengrin*, Weimar 1850.
51h Fac-similé de la revue *Neue Zeitschrift für Musik*.
52 L'arrivée du chevalier au cygne dans *Lohengrin*, aquarelle de Theobald Chartran, 1892.
53 Costume pour Telramund dans *Lohengrin*, 1898. Bibl. des Arts déco., Paris.
54 Prélude de *Lohengrin*, peinture de Fantin-Latour, 1887, Musée du Petit-Palais, Paris.
55 Franz Liszt, portrait à l'huile de 1849 par Lehmann, coll. part.
56 Otto Wesendonck, lithographie vers 1850.
57 Mathilde Wesendonck, portrait à l'huile, 1848. Château de Neuschwanstein.
58 L'Asile, dessin à la plume, Zurich 1857.
59 Partition autographe de *Tristan*.
60h Affiche de la première représentation de *Tannhäuser* à Paris.
60b Wagner crevant le tympan de ses auditeurs, caricature de Gill dans *l'Eclipse* du 18/4/1869.
61 La princesse Pauline de Metternich, d'après le portrait de Winterhalter.

## CHAPITRE IV

62 Louis II de Bavière, portrait à l'huile de Ferdinand Piloty, 1865. Munich, collection nationale.

63g R. Wagner, portrait à l'huile de F. von Lenbach, 1870.
63d Cosima, portrait à l'huile de F. von Lenbach, 1870.
64 Le cygne du château de Neuschwanstein.
65 Louis II de Bavière dans la salle du trône de Neuschwanstein, peinture de Ferdinand Leeke.
66h Louis II et Wagner échangeant leurs coiffures, caricature parue dans *Der Floh* en 1864.
66b Wagner et ses proches après une répétition de *Tristan* le 17 mai 1865, photographie de Joseph Albert.
68/69 Louis II dans la grotte du Venusberg.
70/71 Wagner et Louis II à Schlossberg.
72 Ludwig et Malvina Schnorr von Carolsfeld en Tristan et Isolde, Munich 1865.
73 Hans von Bülow, et Cosima dans les bras de Wagner, caricature vers 1865.
74 Le château de Neuschwanstein, peinture de Ernst Liebermann.
75 Louis II de Bavière, photographie colorée, vers 1870.
76h Affiche en couleurs pour *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*.
76b Aquarelle de Max Brückner pour le décor de *Lohengrin*, 1894.
77 Aquarelle de Max Brückner pour le décor de *Tristan et Isolde*, 1896.
78/79 Tribschen et le mont Pilatus, aquarelle vers 1870, coll. part.
79 Wagner et Cosima, photographie colorée de 1872.
81 Vue de Bayreuth depuis la route de Bamberg, aquarelle de Heinrich Adam, 1826.
82/83 Wagner et son entourage : Félix Mottl, Hermann Levi, Judith Gauthier... Gravure de 1876.
83 Villa Wahnfried, photographie.
84/85 Richard Wagner en compagnie de Cosima, Liszt et von Wolzogen dans sa maison de Bayreuth, peinture à l'huile de W. Beckmann, 1882.
86/87 Le Festspielhaus de Bayreuth, aquarelle de 1876.
88/89 Plan de l'intérieur du Festspielhaus avec vestibule, amphithéâtre, fosse d'orchestre, scène et coulisses.
90h Le Festspielhaus en 1873, gravure sur bois d'après une peinture de Santer, 1873.
90b Intérieur de la salle du Festspielhaus avant l'installation des sièges, gravure de 1875.
91h Frédéric Nietzsche, photographie.
91m Coupe de la fosse d'orchestre du Festspielhaus.
91b Wagner au piano à Wahnfried en 1890, peinture de Rudolph Eichstaedt.

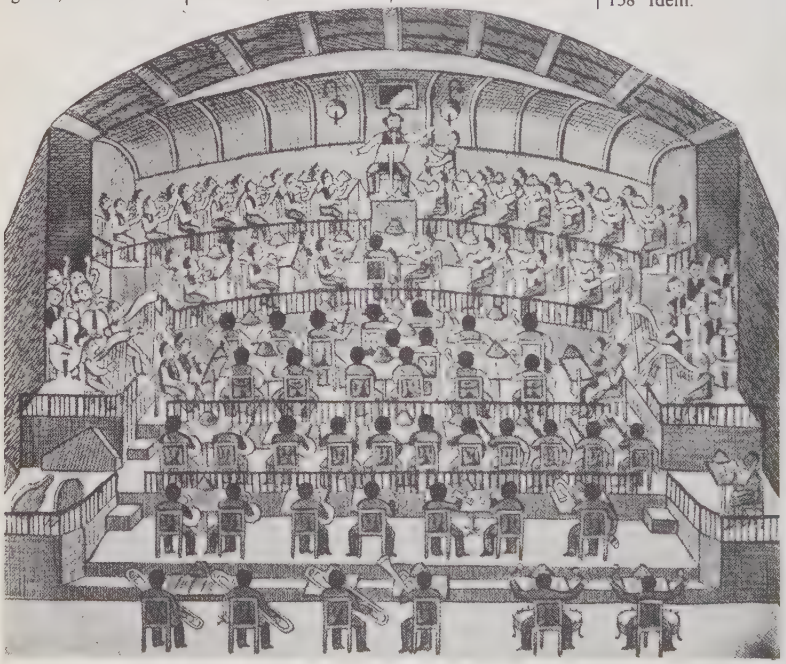
## CHAPITRE V

92 Aquarelle de Hermann Hendrich pour *Parsifal*, vers 1920.
93 Gravure de Stassen pour *l'Anneau du Niebelung*, 1922.
94 Les machines à nager des Filles du Rhin, 1876.
95 Aquarelle de Hermann Hendrich pour *l'Or du Rhin*, vers 1920.
96 Gravure de Stassen pour *Siegfried* vers 1925.
97 *La Walkyrie*, projet de décor d'Adolph Appia, Bâle 1924.
98/99 Costumes de C. E. Doepler pour la création de *l'Anneau du Niebelung*.
100g La mort de Siegfried, illustration allemande de la fin du XIX^e siècle.
100d Richard Wagner, photographie de 1864.
101 Richard Wagner, portrait à l'huile de Giuseppe Tivoli, Bologne, académie Rossini, 1833.
102 Wagner face à son œuvre, peinture de Schweninsky, 1860.
104/105 Décor de Max Brückner pour *Parsifal*, Bayreuth, 1882.
106 Maquette de costume de Charles Bianchini pour *Lohengrin*, encre de Chine et aquarelle.
107 Scène finale de *Parsifal*, lithographie en couleurs de C. Ritter, 1882.
108/109 Scènes de *Parsifal*, gravures de F. Stassen.
110 Le palais Vendramin à Venise, gravure en couleurs.
111 Portrait au crayon de Richard Wagner par Paul Joukowsky, 12/2/1883.
112 Portrait de Richard Wagner par Peter Maynard d'après une photographie de Petit et Tronquart, coll. part.

## TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

114 Cosima et Wieland Wagner en 1918.
115 Karl Muck (debout) et Van Rooy en 1901.
116 Hermann Levi, Hans Richter, Felix Mottl.
117h *L'Or du Rhin*, production de Siegfried Wagner, Bayreuth 1930.
117b *Tannhäuser*, production de Cosima Wagner, 1891.
118hg H. Tietjen, W. Furtwängler, P. Eberhardt, E. Preetorius et Winifred Wagner à Bayreuth.
118hd Siegfried Wagner et Arturo Toscanini à Bayreuth.
118b *Lohengrin*, production de Tietjen et Preetorius, Bayreuth 1936.
119 Hitler arrivant à Bayreuth en 1938.
120 Hans Knappertsbush.
121hg *Parsifal*, production de Wieland Wagner, 1951-1973.
121hd W. Pitz.
121b *Le Vaisseau fantôme*, production de Wolfgang Wagner, 1956.
122 *Le Vaisseau fantôme*, production de H. Kupfer, 1978-1985
123 *La Walkyrie*, production de Patrice Chéreau, 1976-1980.
124b Martha Mödl et Hans Hotter dans *l'Anneau du Niebelung*.
124h Wieland et Wolfgang Wagner.
125h Hermann Uhde et Astrid Varnay.
125b Karl Böhm, Birgitt Nilsson et Wolfgang Windgassen à Bayreuth.

126h *Parsifal*, production de Cosima Wagner, 1883.
126b *Parsifal*, production de Wieland Wagner,
127 *Parsifal*, production de Götz Friedrich, 1982.
128h *Tannhäuser*, production de Götz Friedrich, 1972.
128b *Les Maîtres chanteurs*, production de Wieland Wagner, 1963.
129 Manifestations hostiles à la production de *l'Anneau du Niebelung* par P. Chéreau, 1976.
129b Grace Bumbry en Venus, *Tannhäuser* 1961.
130 Max Lorenz en Siegfried, vers 1930.
131 Aage Haugland en Klingsor dans le film *Parsifal* de H. J. Syberberg.
132 Affiche de F. Stassen pour le festival de Bayreuth en 1925.
133 *Le Crépuscule des dieux*, production de V. Melchinger, 1974.
134/135 *Le Crépuscule des dieux*, production de P. Chéreau, 1976.
136bg *Le Vaisseau fantôme*, production de Wieland Wagner, 1960.
136hd Idem.
137 *Le Vaisseau fantôme*, production de Philippe Godefroid, 1988.
138bg *Tannhäuser*, production de Götz Friedrich, 1972.
138hd *Tannhäuser*, production de Wieland Wagner, 1954.
139 Herbert Janssen dans *Tannhäuser*, vers 1930.
140bg Lauritz Melchior dans *Lohengrin*.
140hd Germaine Lubin dans *Lohengrin*.
141 *Lohengrin*, production de Wieland Wagner, 1958.
142 Gertrud Kappel dans *Tristan et Isolde*.
143 Kirsten Flagstadt dans *Tristan et Isolde*.
144bg H. Schultz dans *les Maîtres chanteurs*.
144hd F. Schorr dans *les Maîtres chanteurs*.
145 *Les Maîtres chanteurs*, production de Wieland Wagner. 1957.
146 R. Bockelmann dans *l'Anneau du Niebelung*.
147 *L'Or du Rhin*, production de Götz Friedrich.
148 René Kollo en Siegfried dans *Siegfried* en 1976.
149 Frida Leider en Brünnhilde, vers 1920.
150 *Parsifal*, production de Wolfgang Wagner, 1975.
151 Marianne Brandt en Kundry dans *Parsifal*.
156 La fosse d'orchestre du Festspielhaus Bayreuth, lavis, 1882. photographie.
158 Idem.



# INDEX


## A

Acoustique 83, *87*, *94*
Anders 31
*Anneau du Niebelung*, 55, 83, 88, 93, 94, 96, 98, **146-149**
Appia, Adolphe *96*
Asile, L'59
Auber, Daniel 33

## B

Bach, Jean-Sébastien *23*, 24, 77
Bakounine, Mikhaïl 46, *46*
Baudelaire *60*, *61*
Bayreuth 80, *80*, 81, 82, *85*, 88, 103, *103*, 107, **114-123, 124, 125**
Beethoven, Ludwig van 23, 24, 26, 42, 43, 50
Berlioz, Hector *22*, *25*
Bethmann, troupe 28, 29
Bismarck 75
Brahms, Johannes *43*, 50
Bruckner, Anton *22*
Brückner, Max *105*
Brückwald, Otto *87*
Bülow, Hans von 50, *50*, 67, 76, 78

## C

Chamberlain, H. S. 110
Chant *98*, 99, *99*
Chéreau, Patrice *61*, 122-123, 134, 148
Cornelius, Peter 66, *67*
Cosima Liszt, puis Cosima von Bülow, puis Cosima Wagner 60, 64, 73, *73*, *78*, 82, *85*, *96*, *99*, 100, *110*
*Crépuscule des dieux, le* 56, 82, 96, 98

## D

*Défense d'aimer, la* 26, 29, *29*
*Doré, Gustave 61*
Dresde *33*, 35, 37, 40, *40*, 42
*Du féminin dans l'humain* 111
Duponchel 31

## E

Eschenbach, Wolfram von 42, 58
Evénements de 1848, 45

## F

Festspielhaus 81, 83, *87*, 88, *94*, *106*
*Fées, les* 26
Foucher 32

## G

Gaspérini 59
Gauthier, Judith 78
Gervinus 42
Geyer, Ludwig 20, *20*, 21, *51*
Gobineau, Joseph 110
Goethe *23*
Gozzi, Carlo 26
Grimm, Jakob 42

## H

Habeneck, François 31
Halévy, Elias 33
Hanslick, Édouard 43, *43*, 76
Heine, Henri *41*, *51*
Hoffmann, E.T.A. 25

## J

Jean-Paul *19*
Jeune Allemagne *27*, 101
Jockey Club 60, *61*
Joukovsky *105*
*Journal* de Cosima *73*
*Judaïsme dans la musique, le 51*
Juifs 21

## K

Kietz, E. B. 31
Kniese, Julius 110

## L

Laube, Henri 26, *27*, *39*
Lehrs 31, 32
Leipzig 19, 20, *22*, 23
Leitmotiv 77, 96, 97
Levi, Hermann *82*, 110, 116
Liszt, Franz *22*, 44, 49, 50, 51, 55, *55*, 67, 75, 85, 88
*Lohengrin* 44, 51, 53, *53*, *55*, **140-141**
Louis II de Bavière 64, *64*, *69*, *71*, 73, *73*, 78, 79, 83, *87*, *103*, 107

## M

*Ma vie* 73, *73*
*Maîtres chanteurs de Nuremberg, les* 60, 64, 75, 76, 96, 128, **144-145**
*Manifeste du Parti communiste* 44
Marschner 23, 40
Marx, Karl 44, 88
Mendelssohn, Félix *22*, 44, *51*
Metternich, Pauline 59, *61*
Meyerbeer, Giacomo 31, *31*, 32, *51*
Meysenbug, Malwida de *61*
Mottl, Félix *82*, 116
Muck, Karl 115
Munich 78
Mythe de l'Allemagne, un **130-135**
Müller, Gottlieb 23, *23*

## N

Napoléon 20
Nerval, Gérard de *93*
Nietzsche, Frédéric 78, 82, 88, 89, 100, *101*, *108*
*Noces, les* 25

## O

*Opéra et Drame 50*
*Or du Rhin, l'* 55, 79, 94, 117
Orchestre *89*, *91*, 98

## P

Pangermanisme 77
*Parsifal* 100, 102, *103*, 106, *107*, *109*, 110, 121, 126-127, **150-151**
Pätz, Johanna 19, 20
Pecht, Friedrich *75*
Planner, Minna 28, *28*, 31, 50, 59
Prusse *47*

## R

Reich, III[e] 91, 94, 101
Revoil 32
Richter, Hans 78, 83, *94*, 116

Rienzi le dernier des tribuns 31, 32, 33, 35, *35*, 36, *37*, 40
Riga 29
Rossini, Gioacchino 33

S

Saxe, cour royale de 41
Saxe Weimar, Constantin de 20
Sayn-Wittgenstein Caroline de 56
Scandales **126-129**
Scheel Walter **130-135**
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig et Malvina 61, 67, *72*
Schopenhauer, Arthur 57
Schröder-Devrient, Wilhelmine *26*, 27, 36, 37, 42
Schumann, Robert *22*, 27, 44
Scribe, Eugène 31
Semper, Gottfried 32, *33*, 56, *66*
*Siegfried* 56, 58, 78, 96

T

*Tannhäuser* 42, 44, 55, 59, 60, *61*, 117, 128-129, **138-139**
Tischatschek, Joseph 36, 42
Tribschen 73, 78
*Tristan et Isolde* 56, *57*, 58, *58*, 67, *67*, *72*, 73, 96, **142-143**

U

*Une capitulation* 80

V

*Vaisseau fantôme* 31, 32, 37, 39, *39*, 40, 121, 122, **136-137**
Van Rooy 115
Venise 59, 111
Vivisection 101

W

Wagner, Adolf *23*
Wagner, Friedrich 19, 20
Wagnérisme 80
Wahnfried 83, *83*, *85*
Walkyrie 98
*Walkyrie, la* 55, 123
Weber, Carl Maria von 20, 24, *25*, 26, *40*, 41, 42, 53
Weimar 19, *22*, 41, 51, 55
Weinlig, Theodor *23*, 24
*Wesendonck Lieder* 59
Wesendonck, Mathilde 57, 58, *64*
Wesendonck, Otto 56, *56*, 58, 59, 79
Wolzogen, Hans von *82*, *85*

Z

Zurich 49, 50, 56

## CRÉDITS PHOTOGRAHIQUES

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 17, 19, 28, 43, 62, 63d, 65, 68/69, 70/71, 75, 79, 90h, 91b, 100d, 102, 107. Artephot Ziolo, Paris 114. Artephot/Trelaz, Paris 40. Artephot/Roland, Paris 54. Artephot/Snark, Paris 114. Bibl. nat., Paris 45, 52, 76h. Cercle national Richard-Wagner, Paris 17, 21h, 22, 24g, 26, 27h, 29bg, 31b, 31h, 36, 56, 60h, 93, 96, 108/109, 119, 121hg, 129b, 136hd. Pierre Cordier 57. Dagli Orti, Paris 25, 29bd, 33, 48, 49, 63g, 76b, 77, 81, 92, 95, 104/105. Droits réservés 20h, 23hd, 23b, 30, 32, 35, 37, 39, 42, 46, 47g, 47d, 51h, 58, 61, 73, 78/79, 88/89, 90b, 91m, 98/99, 106, 110, 111, 112, 115d, 120, 121hd, 121b, 122, 123, 124b, 124h, 125h, 125b, 126b, 127, 128h, 128b, 129h, 133, 134/135, 138hd, 141, 145, 148. Edimédia, Paris 27b, 31h. Explorer, Paris 38, 41, 53, 55, 60b, 64, 66h, 74, 82/83, 91h, 100g. Gaumont archives, Neuilly-sur-Seine, 131. Giraudon/Lauros, Paris 18, 24d. Godefroid Philippe / C. Masson Paris, 137. Nationalarchiv der Richard Wagner Gedenkstätte (NA/RWG), Bayreuth 20b, 21b, 23hg, 34, 50, 51b, 59, 66b, 72, 86/87, 94, 97, 115g, 116, 117h, 117b, 118hg, 118hd, 118b, 126h, 130, 132, 144bg, 146. Pazdro Michel 136b (S. Lauterwasser), Paris, 138b, 139, 140bg, 140hd, 142, 143, 144hd, 149, 150 (S. Lauterwasser), 151. Joachim Thode 147. Roger Viollet, Paris 83.

## COLLABORATEURS EXTÉRIEURS

Cet ouvrage a été réalisé par Dominique Froelich. La maquette de Témoignages et Documents a été concue et exécutée par Christophe Saconney. Les photographies originales (DR) sont de François Delebecque et de Pierre Pitrou. La lecture révision a été effectuée par Marie-Hélène Klein.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier les personnes et les organismes suivants pour l'aide qu'il nous ont apportée dans la réalisation de cet ouvrage : Mme Catherine Devraigne et M. Pierre Cordier, du Cercle national Richard-Wagner ; Mme Friedelind Wagner ; Mmes Christiane Billon, Paris, et Sylvia Maurer, Berne. M. Michel Pazdro, Paris, Joachim Thode, Mönkeberg.

Centre technique de la musique, la fosse d'orchestre du Festspielhaus de Bayreuth sépare la réalité (le public) du monde idéal (la scène).

# Table des matières

I L'ENFANT BLESSÉ

20 Né de père incertain.
22 Tout, tout de suite, tout à la fois.
24 La mémoire de Beethoven.
26 La Schröder-Devrient ou le sens de la vie.
28 Comment être célèbre ?
30 Wagner échoue à Paris.
32 Dresde promet de créer « Rienzi ».

II L'ARTISTE RÉVOLUTIONNAIRE

36 Un succès à la parisienne.
38 Le « Hollandais » fige son public.
40 Wagner naît à son art.
42 Face à la critique.
44 « Tannhäuser ».
46 L'année de l'insurrection.

III DES ANGES DANS LES TÉNÈBRES

50 L'œuvre d'art de l'avenir.
52 Le choix du mythe.
54 Le « cher Franz ».
56 Le monde selon Schopenhauer.
58 L'Asile mitoyen.
60 Le Prussien contesté, célébré, sifflé.

IV LES ILLUSIONS ET LA PAIX

64 L'artiste à la droite du prince.
66 Le clan des Munichois.
68 *L'ami royal, généreux, solitaire et abusé.*
70 *Le protecteur éternellement fidèle.*
72 « Tristan ».
74 « Les Maîtres chanteurs ».
76 Où le public devient acteur.
78 Le choix de Cosima.
80 La colline de Bayreuth.
82 La préparation du Festival.
84 *Villa Wahnfried.*
86 Le Festspielhaus de Bayreuth.
88 Autour de « l'abîme mystique ».
90 1876 : l'an un.

V BAYREUTH, ENTRE WALHALL ET MONTSALVAT

94 Le théâtre de l'avenir.
96 L'institution du leitmotiv.
98 « L'Anneau », image du chant wagnérien.
100 La rupture avec Nietzsche.
102 Le testament de « Parsifal ».
104 *Brückner-Joukovsky.*
106 L'art sacré.
108 *Glorification du mythe.*
110 Mort à Venise.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

114 Hydre ou phénix.
124 Le premier Nouveau Bayreuth.
126 Scandales.
130 Un mythe de l'Allemagne.
136 Le Vaisseau fantôme.
138 Tannhäuser.
140 Lohengrin.
142 Tristan et Isolde.
144 Les Maîtres chanteurs de Nuremberg.
146 L'Anneau du Niebelung.
150 Parsifal ou comment décrucifier.
152 Annexes : bibliographie, discographie, table des illustrations, index.

## Déjà parus
## dans la même collection :

1/ A LA RECHERCHE DE L'ÉGYPTE OUBLIÉE
2/ VIE ET MORT DES BALEINES
3/ LA SAGA DE L'ESPACE
4/ PICASSO, LE SAGE ET LE FOU
5/ A LA CONQUÊTE DU MONT BLANC
6/ LA LONGUE MARCHE VERS LA CHINE MODERNE
7/ GOYA D'OR ET DE SANG
8/ BLANCS ET BLEUS DANS LA VENDÉE DÉCHIRÉE
9/ VERDI, LA MUSIQUE ET LE DRAME
10/ GALILÉE, LE MESSAGER DES ÉTOILES
11/ ESCLAVES ET NÉGRIERS
12/ ALEXANDRE DUMAS OU LES AVENTURES D'UN ROMANCIER
13/ LES VIKINGS ROIS DES MERS
14/ LA TERRE DES PEAUX-ROUGES
15/ LE GRAND DÉFI DES PÔLES
16/ POMPÉI, LA CITÉ ENSEVELIE
18/ ANDRÉ MALRAUX, LA CRÉATION D'UN DESTIN
19/ LES FOSSILES, EMPREINTE DES MONDES DISPARUS
20/ LES CITÉS PERDUES DES MAYAS
21/ SUR DES MERS INCONNUES
22/ MAHOMET, LA PAROLE D'ALLAH
23/ MONTAIGNE, QUE SAIS-JE ?
24/ L'ÉCRITURE, MÉMOIRE DES HOMMES
25/ VERS L'OUEST, UN NOUVEAU MONDE
26/ LE CIEL, ORDRE ET DÉSORDRE
27/ DE LA GRÈCE À L'ORIENT, ALEXANDRE LE GRAND
28/ ENTRE CIEL ET MER, LE MONT SAINT-MICHEL
29/ BRÉSIL ÉPOPÉE MÉTISSE
30/ GLOIRE ET MISÈRE DES GALÈRES
31/ L'HOMME RÉPARÉ
32/ LE SANG ET LES HOMMES
33/ LE DESTIN BRISÉ DE L'EMPIRE AZTÈQUE
34/ LA FIÈVRE DE L'OR
35/ CINÉMATOGRAPHE, INVENTION DU SIÈCLE
36/ DEGAS «JE VOUDRAIS ÊTRE ILLUSTRE ET INCONNU»
37/ LES INCAS, PEUPLE DU SOLEIL
38/ DES DIEUX REGARDENT LES ÉTOILES, LES DERNIERS SECRETS DE L'ÎLE DE PÂQUES
39/ RICHARD WAGNER, L'OPÉRA DE LA FIN DU MONDE
40/ L'AMAZONE, UN GEANT BLESSÉ
41/ MOZART, AIMÉ DES DIEUX
42/ A VOS PLUMES, CITOYENS !
43/ L'HISTOIRE VRAIE DES MUTINS DE LA BOUNTY
44/ RODIN, LES MAINS DU GÉNIE
45/ SOUS LE PAVILLON NOIR, PIRATES ET FLIBUSTIERS
46/ DAVID, L'ART ET LE POLITIQUE
47/ LES ARCHITECTES DE LA LIBERTÉ
48/ LA RÉVOLUTION DES SAVANTS

Une vie sans cesse
au bord de la rupture,
toujours sauvée par un destin voulu
avec acharnement.
Dans une Allemagne
qui s'éveille au monde moderne,
angoissé, mystique, industriel,
un homme épuise la matière musicale
du XIX^e siècle et rêve la puissance
d'une œuvre d'art total
charriant en son théâtre les mythes
des origines.

A 53051
ISBN : 2-07-053051-5

9 782070 530519

Catégorie 5